紅太陽與黃土地

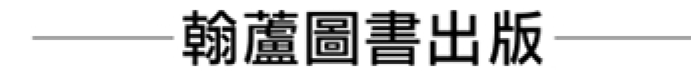
中國大陸土改小說研究

(1946-1978)

劉文淑 著

紅太陽與黃土地

中國大陸土改小說研究（1946-1978）



國家圖書館出版品預行編目資料

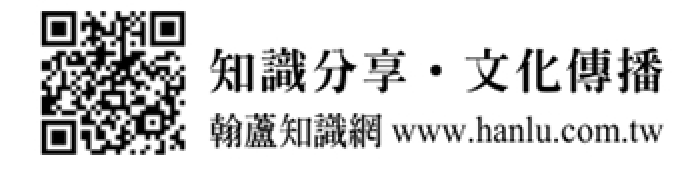
紅太陽與黃土地－中國大陸土改小說研究（1946-1978）/ 劉文淑著. -- 初版. -- 臺北市：翰蘆圖書，2020.08

面：17×23 公分

ISBN 978-986-7522-79-5（平裝）

1. 小說研究　2. 文學評論

820.9708　109011676



紅太陽與黃土地

中國大陸土改小說研究（1946-1978）

劉文淑



www.hanlu.com.tw

紅太陽與黃土地

中國大陸土改小說研究（1946-1978）

2020 年 08 月 初版發行

著　　者	劉文淑
發 行 人	洪詩棠
出 版 者	翰蘆圖書出版有限公司
法律顧問	許兆慶、彭國能、曾榮振（依筆劃）
工作團隊	孫麗珠、許美鈴、王偉志、黃靜君、秦渼瑜
特約美術	石朝旭
印　　製	金華排版打字行
電　　話	02-2382-1169
總 經 銷	翰蘆圖書出版有限公司
地　　址	台北市 100 重慶南路一段 121 號 5 樓之 11
電　　話	02-2382-1120
傳　　眞	02-2331-4416
網　　址	http://www.hanlu.com.tw
信　　箱	hanlu@hanlu.com.tw
ATM轉帳	107-540-458-934 中國信託城中分行（代號 822）
郵政劃撥	15718419 翰蘆圖書出版有限公司



ISBN 978-986-7522-79-5（平裝）

定價　新臺幣 520 元

唐序

劉文淑的博士論文要出版了，向我索序，我非常高興，雖然正在病中，又逢三伏，但還是欣然應允，勉力從事。

文淑是我在政治大學指導的學生，四年前她以滿分通過論文答辯的情形，此刻還歷歷如昨。時間是 2016 年 6 月 27 日下午，地點是政治大學中文系所在的百年大樓四樓。那天擔任答辯委員的教授有呂正惠、張雙英、王力堅和張堂錡，加我一共五個人，呂正惠主持。這幾位教授雖然都是老朋友，但還是有一兩年沒見面了，那天重聚，分外高興。令人更高興的是文淑的答辯進行得異常順利，最後得到了最高分 92 分，這是我在臺灣帶的博士中唯一一個得到這個分數的。臺灣幾個名牌大學有一個不成文的規定，博士論文答辯的最高分數就是 92 分，不論多麼好也不能超過這個分數。這個規定起於何時我不知道，其他學校是不是切實遵行我也沒有調查，但至少在我任教的政治大學一直是這樣做的。打分分兩次，第一次是論文送到老師手裡（通常在答辯半個月前）之後，每個老師閱完論文給打個分數，第二次是答辯完之後每個老師根據學生的答辯表現當場再打一次分，這兩次打分都是每位老師獨立完成，不互相討論。然後由系裡的助教把這兩次的分數全部加起來，再除以十，就是最後的分數。所以文淑能夠得到最高分，那就意味著五位教授兩次給的分數幾乎都是 92 分，這實在是非常不容易的。

回顧我在臺灣的教書生涯，自 1990 年秋天進入文化大學中文系，到 2008 年春天從政治大學中文系退休，一共十八年，前四年在文化大學，後十四年在政治大學。中間還在淡江大學中文系兼任一年半，東海大學中文研究所兼任三年半。除了淡江大學以外，在文大、政大、東海都指導過碩士、博士。所以認真說來，要到文淑通過答辯，我才算徹底告別

了臺灣的教育界。而文淑以高分通過答辯，正好給我在臺灣的杏壇生涯畫下了一個完美的句號。

回憶平生，我躬逢家國多事之秋，乖舛艱難，轉徙多地，生於湖南，長於武漢，留學美國，執教臺灣，有點像孔夫子，「累累若喪家之狗」，說得好聽一點，就是「東西南北之人」。每念及此，心裡充滿了辛酸，也充滿了自豪。而在臺灣執教上庠的十八年，回想起來是最為愉快的。在大陸成長，在美國留學，在臺灣獲得教育部正式檢定為教授，任教達十八年之久，我是大陸學者中第一人，恐怕也是唯一之人；在臺灣講授完整的大陸現當代文學，我也是兩岸學者中第一人，恐怕也是唯一之人。在臺灣教了幾千個學生，在我手下完成碩士博士論文的人也有好幾十，是我最感欣慰之事。兩岸關係未來如何發展，難以斷定，但兩岸同種同文，文學及學術之相互交流，永遠不可能抽刀斷水，這卻可以斷定。2008年春天離台之前，我曾經寫了一組《退休感賦》，發抒我內心的深沉感慨，茲錄首章以見意，兼結此序：

莫道轉蓬身世乖，一生有幸教英才。
洋洋洙泗流風遠，桃李繽紛兩岸開。

至於文淑此書，揭示了大陸土改運動在歷史、政治、文學三者之間的糾結連動，填補了目前華人學界在這方面研究之不足，論點平允中肯，論證詳實具體，為臺灣研究大陸土改小說闢一嶄新視野，對當代大陸文學的研究顯然有不可忽視的意義與價值。但所有這些，是要靠讀者自己去領會的，我就不在這裡越俎代庖了。

唐翼明
華中師範大學國學院院長
華中師範大學長江書法研究院院長
政治大學中國文學系退休教授
2020 年 7 月 31 日於武漢閱江樓

自序

2004年夏末，在一片蟬鳴聲中，我踏入政治大學。在此之前，我與政大可說毫無淵源。因爲我自小在台北市鬧區成長，對於坐落在繁華商圈的台大與師大極之熟稔，前者因有長輩任教其中，後者則是我畢業後找的第一份工作，它們像是我從小玩到大的朋友，親切而隨和。而在台北市郊的政大，正如校外那座精神堡壘，巍然高聳而獨立，沒想到直到2016年博士班畢業，我竟在風雩走廊徘徊了十二個年頭，那些大師級的師長與人物，也從教科書裡走出，翩然的出現在我的生命當中，豐富我的求知歲月。

回想張雙英老師總是慈祥的瞇眼微笑，但他的文學理論課程，引領我走向一個全新的閱讀視野。林啓屛老師是我的導師，他的中國學術流變史通過「現代性」經驗，重新省視、思考經典的價值。唐翼明老師講授世說新語與魏晉玄學，他是個傳奇人物，天資聰穎卻屢遭挫折，父母都是國民黨的高官，但他卻未於1949年隨父母到台灣，因此從小在大陸放牛、砍柴、挨打、受餓，經過文革、關過牛棚，高考是全省第二名，卻因爲出身而無一所大學肯錄取，最後因改革開放而有機會赴美成爲哥倫比亞大學博士。唐老師的特殊經歷讓他關注到現當代小說的領域，後來也因此成爲我碩士班的指導教授。唐老師建議我進行曾入圍諾貝爾文學獎的大陸作家李銳文學研究，我也曾和李銳有過學術聯繫，這些讓我對中國近現代兩岸三地小說有更多比較的視野與深入探討，因此期間我除了書寫古典小說研究之外，也書寫近現代小說研究論文。

另一個深刻影響我學術生涯的就是政大名譽教授尉天驄老師。第一次上尉老師的課時，幾乎所有的同學們都翹首以盼，畢竟，這影響台灣文學

史的人物，是傳奇中的傳奇。尉老師來了，嘹亮的大嗓門、爽朗的笑聲，牽引著每個學子的脈動。某次在學校側門偶遇尉老師，尉老師捧著兩本書，一看就是從書店剛買回來的，他急切地問我，有沒有看過，我有些赧然地搖搖頭，他不由分說將兩本書塞給我，「好書好書，一定要看。」一直到我坐上公車，老師還不停向我揮手，車窗上的人影逐漸縮小、消失，而老師眼睛裡閃爍的光芒，我永遠忘不了。

後來，尉老師成爲我博士論文的間接推手。在一次下課後，他與我邊走邊聊天，我對他傾吐找不到題目的困擾，他說：「大陸土地改革小說應該是個好題目，在我這裡有一些資料，你隨時來拿。」正因爲老師的提點，我決定以中共的土改小說作爲我研究的主軸。選擇這個題目確實頗爲辛苦，生在台灣、長在台灣，對於對岸那段歷史實在不甚了解，期間也曾到政大東亞研究所旁聽課程，希望能較爲深入理解中共的發展歷程。土改被認爲是文革的先聲，在要求公平正義的大纛之下，掩藏著許多令人思之恐極的殘酷血腥，也徹底翻轉傳統中國的政治與社會結構，這當中的文學、政治、歷史三者之間的糾葛，的確讓我在台灣學界找到一個較新的研究領域，後來在唐翼明師、張雙英師、呂正惠師、張堂錡師及王力堅師的審閱之下，我順利通過博士論文口試。

畢業之後，先後擔任東吳大學中文系、義守大學通識教育中心兼任助理教授，也曾應東吳中文系之請擔任馬來西亞華文教育中台灣文化敘述研究工作坊執行長、林語堂文學獎評審等，並共同編寫《東吳大學國文選》（教育部中文閱讀書寫課程計畫讀本），這些讓我在研究與講學之外，有更多與文友及各地學子互動的機會。目前研究領域爲中國現當代文學、台灣現代文學與文化、小說創作、文學理論，並開設現代小說選讀及習作、華語文學與思想、中國大陸當代小說專題、應用文寫作等課程，雖然期間常有一些研究與講學的問題，但非常感謝東吳大學中文系鍾正道主任的鼓勵與指導，也謝謝林宜陵教授對我的支持與分享。

這次本書有幸出版，多賴翰蘆圖書出版社洪詩棠先生及其編輯團隊的大力協助。回首這一路的文思履程，有幸能在眾人的愛護與提攜中，完成一次次的學術成果，也深刻體會到學術傳承的深義。去年，因爲尋找研究資料，我再次回到政大，隨著公車搖搖晃晃，越開越近，矗立在政大前面的精神堡壘也越來越明顯，我跳下車，以一種孩子孺慕的目光仰視那座政大標誌，她依然巍然高聳而獨立，盈滿親切與依戀，正如那些出現在我生命中的大師們。

謹以此書致上對尉天驄老師永恆的追念。

目次

第一章

緒論

第一節　誰贏得農民，誰就贏得中國

中國是一個古老的農業大國，農民是組成中國社會的主要群體。自古以來，「農民問題就是中國革命的基本問題」，[1] 而農民問題的關鍵就在於土地分配不均的現象。土地對於國家和人民來說是生活資源，當然也與政權的穩固程度息息相關，可以說擁有土地就等於擁有權力。而土地是有限的資源，因此相互之間爭奪土地的種種行爲，就變得格外的嚴酷和慘烈。綜觀中國，歷朝歷代幾乎都會進行土地改革（包括稅收制度、產權制度、使用制度等等），試圖通過調整土地政策來平衡國家政權與農民關係。

晚清以來中國遭遇幾千年來從未發生過的危機，整個國家都面臨著轉型的瓶頸，尤其是中國農村，費孝通指出：「中國農村的基本問題，簡單地說，就是農民的收入降低到不足以維持最低生活水準所需的程度。中國農村眞正的問題是人民的饑餓問題。」[2] 美國學者詹姆斯·C·斯科特（James

1　毛澤東，〈新民主主義論〉，《毛澤東選集（第二卷）》（北京：人民出版社，1966），頁 653。

2　費孝通，《江村經濟》（上海：上海人民出版社，2006），頁 187。

C. Scott）在其作品的前言中引用了托尼對於中國農民生活的比喻，他說：「農村人口的景況」就像「一個人長久地站在齊脖深的河水中，只要湧來一陣細浪，就會陷入滅頂之災」。[3] 農民正是處於這樣艱難的情況，這個問題也成爲不同政黨、不同階層的有識之士急欲解決的問題。

孫中山早在 1894 年 6 月的《上李鴻章書》中提出「地能盡其利」的主張。從某個角度來看，國共兩黨事實上都立基於孫中山「耕者有其田」的理論上來發展自己的土地政策。1927 年，國民黨在南京建立國民政府，實行「二五減租」，又頒布〈佃農保護法〉，一直到 1949 年放棄大陸、播遷來台期間，國民黨也有一套土地政策和法規，並在部分地區加以實踐，這顯示國民黨在主政時期未必從未思考過土地整頓問題，但是結果終究歸於失敗，其中原因自然極爲複雜，一方面國民黨政權處於內憂外患的壓力之下，無力解決農村問題；另一方面，亦可說是主要因素，是在於國民黨對於鄉村政權的控制方式主要依賴保甲制度，[4] 因此，不得不向保甲制度最大的支持者地主鄉紳做出讓步。共產黨則反其道而行，毛澤東就曾明確指出中國革命的勝利要依靠農民，要發動農民就必須首先解決農民的土地問題。正如 1936 年毛澤東在陝北對記者所說：「誰贏得農民，誰就贏得中

3 詹姆斯．C．斯科特（James C. Scott）著，程立顯、劉建等譯，《農民的道義經濟學：東南亞的反叛與生存》（南京：譯林出版社，2001），頁 1。

4 所謂保甲制大體是這樣的，所有城鄉居民（主要是農村）以戶爲基本單位，戶有戶長；十戶爲甲，甲設甲長；十甲爲保，保設保長。保甲按居住的狀況挨家挨戶編組，基本上依自然村鎮編排，如果編到最後餘下的不夠一甲，超過五戶的就按一甲算，不足五戶則編入最接近的甲中，保也類似辦理。保的上級行政機關則是鄉、區和縣，與保甲以前的地方區劃接軌。有的地方還在保之上設立了聯保組織，後來區的建制取消，聯保主任變成了實際上的一級政府建制。每保設辦事處，設置保長和副保長，開始由上級政府指派，後來名義上要由保民大會選舉產生，但實際上依舊是指派，而且是根據地方人士的勢力強弱來指派。（參閱張鳴，《鄉村社會政治權力和文化結構的變遷》（陝西：陝西人民出版社，2008））

國。誰能解決土地問題，誰就能贏得農民。」[5] 在這樣的方針下，共產黨推行一連串的土地改革。「土地革命時期」（1927-1937 年），所提出的口號爲「打土豪、分田地」，本質就是一種暴力革命。此時期主張（土地歸國有，農民僅有使用權，而無所有權）激烈、政策反覆，不符合中國的農民傳統觀念與現實農業國情，最後終歸於失敗。共產黨吸取教訓，在對日抗戰時期則在解放區推行減租減息運動，通過反奸、清算、退息等手段，間接促使地主釋出土地，滿足貧農需求，並以不破壞統一戰線爲改革原則。國共內戰時期，溫和的減租減息已不能滿足廣大農民的需求，因此，1946 年通過了〈中共中央關於土地問題的指示〉，簡稱〈五四指示〉，堅決支持解放區農民「從地主手中取得土地」的要求。1947 年 10 月 10 日更進一步，頒佈〈中國土地法大綱〉，內容要求徹底消滅封建剝削，廢除地主的土地所有權，強調按照人口徹底平分土地，掀起了土改的高潮，伴隨著血腥與恐怖，造成了無數悲劇。此後由於種種原因，中共的土改政策經過多次調整。1950 年中共贏取全面勝利，廣大的新解放區皆必須推動土地改革，此時已無尖銳的戰爭對峙，解放生產力成爲最大目的。1950 年 6 月頒佈的〈中華人民共和國土地改革法〉就揭示保存富農經濟，照顧少數民族，對地主沒收「五大財產」（土地、耕畜、農具、糧食、房屋），其他財產不沒收。政策經歷了從寬鬆到緊縮再到溫和的過程。至 1953 年初，除部分少數民族地區之外，整個大陸地區基本完成了土地改革。共產黨的土地政策較諸國民黨，顯得靈活多變，隨著不同時期、不同政治情勢做出調整，終爲其爭取到最大的民心支持，並在國共內戰中得到最後的勝利。1953 年，中共隨即推動農業合作化運動，土改運動完成了階段性任務，旋即消失於歷史舞臺，但土改卻爲後人留下許多疑問和極深遠的影響。首先，根

5 愛德加・史諾（Edgar Snow）著，宋久、柯楠、克雄譯，《復始之旅》（北京：新華出版社，1984），頁 208。

據邏輯來說，是由於土地狀況分配極爲不公，造成農民和地主的矛盾，才產生了土地改革。1947 年 10 月 10 日〈中共中央關於公佈中國土地法大綱的決議〉曾經提到：

> 中國的土地制度極不合理，就一般情況來說，佔鄉村人口不到百分之十的地主、富農，佔有約百分之七十至八十的土地，殘酷地剝削農民。而佔鄉村人口百分之九十以上的雇農、貧農、中農及其他人民，卻總共只有約百分之二十至三十的土地，終年勞動，不得溫飽。[6]

這樣的統計數字幾乎成爲根深蒂固的共識，但現今有許多學者根據檔案提出了不同的意見，秦暉甚至提出「關中無地主」的理論。[7] 一九五二年八月中共國家統計局成立後，根據各地區的調查統計資料，對全國土地改革前各階級佔有耕地的情況進行了統計，這項統計表明，佔農戶總數 3.79% 的地主佔有總耕地的 38.26%，佔農戶總數 3.08% 的富農佔總耕地的 13.66%，而佔全國農戶 57% 以上的貧僱農佔有耕地總數的 14%。[8] 換言之，土地佔有集中的程度未必如中共宣傳的高。雖然中國幅員遼闊，各地土地分配的狀況不一，但大致上說來，佃租間未必有如此一觸即發的衝突。既然雙方並無劍拔弩張的對立情勢，那麼和平土改有無可能？是否需要以消滅 50 到 100 萬人命作爲代價？如此極端的作法背後隱藏著什麼動機？

其次，關於土改運動的歷史評價。共產黨將土改視爲中華人民共和國建國初期三大運動之一（抗美援朝、土地改革和鎮壓反革命）。對土改運

6 〈中共中央關於公佈中國土地法大綱的決議〉，中央檔案館編，《解放戰爭時期土地改革文件選集》（中共中央出版社，1981），頁 84。

7 參見秦暉、蘇文，《田園詩與狂想曲——關中模式與前近代社會的再認識》（北京：中央編譯出版社，1996）。

8 參見杜潤生主編，《中國的土地改革》（北京：當代中國出版社，1996），頁 4。

動取得的巨大成功十分自豪。1956 年 9 月，中共中央書記處書記劉少奇在中國共產黨第八次全國代表大會上做政治報告時解釋說：「我們黨沒有採取單純依靠行政命令、『恩賜』農民土地的辦法去進行土地改革。……用徹底發動農民群眾的群眾路線的方法，充份地啓發農民特別是貧農的階級覺悟，經過農民自己的鬥爭，完成了這一任務。……由於我們採取了這樣的方法，廣大的農民就站立起來，組織起來，緊緊地跟了共產黨和人民政府走，牢固地掌握了鄉村的政權和武裝。因此，土地改革不但在經濟上消滅了地主階級和大大地削弱了富農，也在政治上徹底地打倒了地主階級和孤立了富農。」。[9] 1981 年 6 月 27-29 日「中國共產黨第十一屆中央委員會第六次全體會議」中所做的〈關於建國以來黨的若干歷史問題的決議〉中，對中共建政以來重大的政治事件作一官方歷史定位，與文革的性質不同，土改在官方的說法中一直具有肯定性的評價，在「建國三十二年來，我們取得的主要成就」中的第四點，大抵可視作是土改的貢獻：

> 建立和發展了社會主義經濟，基本上完成了對生產資料私有制的社會主義改造，基本上實現了生產資料公有制和按勞分配。剝削制度消滅了，剝削階級作為階級已經不再存在，他們中的絕大多數人已經改造成為自食其力的勞動者。[10]

一般而言，土改運動的價值在中共歷史教科書上的描述可爲代表：

> 土地改革的完成，徹底摧毀了我國存在兩千多年的封建土地制度，[11]

---

9 劉少奇，〈在中國共產黨第八次全國代表大會上的政治報告〉，《劉少奇選集（下）》（北京：人民出版社，1985），頁 209。

10 〈關於建國以來黨的若干歷史問題的決議〉，摘錄自「中國共產黨歷次全國代表大會資料庫」網址：http://cpc.peopIe.com.cn/GB/64162/64168/64563/65374/4526453.html（引用日期：2015/12/27）。

11 封建制度是從 Feudalism 翻譯而來，原意是「采邑」或「臣服」，在馬克思看來，封建制度是存在於西歐中世紀，以貴族政治、領主經濟爲基本屬性的封建制度，而

地主階級也被消滅。農民翻了身，得到了土地，成為土地的主人。這使人民政權更加鞏固，也大大解放了農村生產力，農業生產獲得迅速恢復和發展，為國家的工業化建設準備了條件。[12]

大部分的中共黨史書籍亦作如是觀。時至今日，隨著中國社會日趨開放，發掘出越來越多的檔案資料，土改運動似乎不若描述中所形容的政治正確與道德正義，共產黨發動土改背後的因素與動機也未必純正與富有理想性，而土改引以爲傲的成就，事實上都可以作進一步的懷疑與論證。台灣和平土改的例子昭然可見，在此對照之下，中共土改伴隨而來的血腥與暴力令人思之心驚，土改顛覆傳統倫理的論點也有不少研究者論述贊同：「這場轟轟烈烈的運動，將原有的道德標準蕩滌殆盡，在『革命』的名義下，對地主階級實施肉體到精神的雙重暴力，不能不說是中國歷史上的一次人性災難」[13] 更有人不無激烈的表示，中國傳統品德的崩壞，始之於土改。[14] 亦有學術論文因提及「鬥地主」等敏感議題而被攻訐，[15] 土改的爭

封建社會是歷史發展的其中一段社會型態，封建社會的土地制度（封建領主的土地由王者或上級領主封賜而來，不得買賣與轉讓。是種對土地的特權佔有。）在馬可思的理論中是屬於經濟層面而非政治層面。而中國屬於舊有的小農經濟制度，土地可以自由轉讓，亦非貴族式土地所有制，與馬克思的原意並不相符。而中國秦至清的君主專制集權也與馬克思所謂權力分散的封建社會不同。但中共主流意識形態認爲：在封建社會，地主階級通過掌握土地這一生產資料，對使用土地的農民通過榨取地租、放高利貸等手段剝削其他階級，即爲封建土地所有制。封建這個概念後廣泛指稱一切落後腐朽的事務和現象。

12 課程教材研究所歷史課程教材研究開發中心編著，《中國歷史八年級下冊》（北京：人民教育出版社，2006），頁 13。

13 楊雪麗，《尤鳳偉論》（曲阜師範大學碩士學位論文，2010），頁 12。

14 此語出自網路文章，陳沅森，〈土改，中國傳統道德崩潰的開始〉網址：http://feihuayikuang.blog.hexun.com.tw/92932033_d.html，此文曾在網路上遭到刪除。

15 程娟娟，〈革命名義下的合法性集體暴力——土改文學中「鬥地主」的群體心理分析〉發表後，旋即被葛辛駁斥，該文認爲程氏對地主階級「一往情深」，並質疑「你

議性可見一斑。甚至可以說「土改」在今日中國仍具有某種程度的政治禁忌性。[16]

總而言之，中共土改並不僅是一次土地制度的變化，而是徹底顛覆了數千年來中國鄉村一切的傳統制度與思想方式，利用土地改革做爲一種有效的動員方式，以財富重新分配爲手段，爭取民心，在過程中讓農民初步接受階級鬥爭的理論。並將「國家權力」逐漸滲透到中國農村，崩解農村原有的封建勢力，存在兩千多年的封建制度被摧毀，舉凡權力結構、宗族觀念、風俗習慣、生活方式都發生了翻天覆地的變化，杜潤生就說：

> 土改當然要分配土地，但又不是單純地分配土地，還要著眼於根本改變農村社會結構、政治結構，亦即不僅要奪取國家政權，而且還要改造基層政權，要建立起一種有利於國家向現代化發展的新的、民主的、自由的社會關係。[17]

由杜氏之言中可知中共發動土地改革，非僅僅爲了改變不合理的土地制度，更是一場重組鄉村權力、再造意識形態的大變革，並且宣稱其目標

們是站在哪個階級的立場上，有什麼資格如此仇恨和謾罵偉大的農民階級和農民運動呢？」文末已涉人身攻擊之嫌，「我們不禁要問：社會主義大學要培養什麼樣的大學生？是什麼人如此下力要把大學生引上邪路？作爲『文學博士研究生』，竟然研究出馬克思主義階級鬥爭理論是什麼『洋學說』，農民在土改中竟然成了『暴徒』！其研究生導師是些什麼人？他們站到了什麼立場上去了呢？不值得一些書刊編輯部的黨組織、一些社會主義大學的黨組織深思嗎？」（葛辛，〈豈能翻土改鬥爭的案！——評〈革命名義下的合法性集體暴力〉，《中華魂》（2012 年 10 月），頁 37-38。）

16 例如張愛玲描寫土改的作品：《秧歌》、《赤地之戀》，迄今仍爲中共禁書。香港作者弋夫：《非類》是自傳性小說，描寫作者在一九四九年至一九七三年的經歷，以家庭成分不好的子女的角度，陳述在中共「以階級鬥爭爲綱」和「無產階級專政」下淪爲「賤民」的生活，此書亦被中共當局列爲禁書，這也顯示出中國雖在新時期以來有傷痕、反思等文學潮流出現，但對於文革之前特別是反右之前政策偏差所導致人民遭受的災難，還是有所忌諱。

17 杜潤生主編，《中國的土地改革．導言》，頁 4。

在於使中國邁入現代化進程，而土改寫作緊跟著現實中進行的土改運動，在發表延安文藝講話以後，毛澤東規範了文藝的內容與形式，強調了文藝是文化的軍隊，並且靠著文藝批評清洗不合規範的話語，因此土改小說可以說是接受主流意識形態指導、具有圖解政策作用的文學創作，反過來說，土改小說的廣泛流傳亦虛構了土改政策的合法性與正當性，土改小說的作者們不僅完成了政治上的任務，事實上也參與了僞飾歷史的過程。

土改的功過得失，自然有眾多的歷史學家予以評述，本書欲探討的是此一運動如何被文學重新論述，在文學的敘述下，土地改革運動到底是一場什麼樣性質的運動？它所想達到的目標到底是什麼？土改前後的農村結構和社會關係有著什麼樣的變化？老實本分的農民如何被調動起來，挺身與地主抗衡？其實都可以在土改小說中略窺端倪。而土改小說在土改運動中扮演什麼樣的角色？桀驁不馴的文人們爲何在受政策指導的情況之下自願承擔書寫土改的重責大任？在歷史的眞實與敘事的藝術之間，土改小說做了什麼樣的取捨？也是可供深掘的議題。深受五四影響的一代作家們，最終選擇了愛國救亡，犧牲個體自由；告別藝術自覺，走向政治自覺，並在政治自覺的寫作框架下，逐漸以階級性取代人性，而中國大陸土改小說便是其實踐之作。由是觀之，中國大陸土改小說實乃五四文學轉型至解放區文學的重要關鍵，不過目前在臺灣可見的學術成果上，關於中國大陸土改小說的研究幾乎沒有，相較之下，大陸的研究成果卻極豐碩，但由於研究者無法跳脫意識形態的框架，且「土改」中的某些議題仍是話語的禁區，所以也存在著很大的侷限。是以本書在立基於前人研究成果之上，希冀能透過研究中國大陸土改小說的不同角度，開發出不同的閱讀視野。

第二節 「土改小說」範圍界定

「土改小說」顧名思義就是以「土地改革運動」爲作品主旋律的小說。土地改革運動作爲一個重要的歷史事件，在諸多的小說中皆有提及，或做爲作品主軸或作爲歷史背景展開小說敘事，但是何謂土地改革運動呢？羅平漢認爲：

> 中國大陸的土地改革運動是分兩個階段進行的。第一階段為 1946 至 1949 年，主要是在老解放區進行土改；第二階段為 1950 至 1952 年，是在新解放區進行。[18]

事實上，土地改革絕不是一次性的重新分配土地，大部分地區都經過了「反奸清算」、「減租減息」、「土地改革」、「土改複查」、「塡平補齊」等多次運動，在運動中還需進行劃分階級的任務，作爲重新分配土地的依據。由於中國幅員遼闊，每個區域歷史背景、地域情況殊不相同，且每個時期政治情勢、國際關係亦有變化，在如何落實土地改革政策的方面，隨著主事者態度的不同，而具有相當的靈活性，因此也增添了研究的複雜性，作爲研究土改小說的背景資料，本書大體參考羅平漢《土地改革運動史》，並參酌楊奎松、秦暉等人的觀點，提供一個大略性的概要，對於細部的歷史考證部分，因資料有限，不再多做深入討論。而在絕大多數的研究中，中共土地改革的起始標誌在於 1946 年〈五四指示〉的頒布，因此 1946 年的〈五四指示〉爲轟轟烈烈、波瀾萬丈的中共土地改革運動揭開了序幕應爲共識。它將抗戰時期減租減息的土地政策，轉變爲落實孫中山「耕者有其田」的主張。因此，本書主要選擇寫作於 1946 年至 1978 年正面描寫中共土地

---

18 羅平漢，《土地改革運動史》（福州：福建人民出版社，2005），頁 405。

改革運動，且以毛澤東文藝思想爲指導方針的小說爲主要研究對象。由於土改小說數量眾多，因此分析時將以長篇土改小說作爲主要分析對象，尤其是《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》兩部公認爲土改小說扛鼎之作的作品，並參酌具有代表意義的短篇小說和少數溢出意識形態之外的異質性作品做爲對比，一方面可比較出不同作家之間的審美差異，另一方面藉由這些異質文本及其寫作者的遭遇，看出文學話語如何在不斷改造與批判的過程中逐漸純潔化，直到合乎黨的要求。基本上來說，土改小說的創作緊緊貼合著土地改革運動的潮流，而 1946 年〈五四指示〉的頒布宣告此一政策的正式實踐，因此，以 1946 年作爲研究土改小說的起始時間應該無所爭議。但考慮到抗戰時減租減息運動和五四指示後土地改革運動的承接關係，解放區短篇小說也會作爲前背景列入參考。而之所以選擇 1978 年爲時間下限亦與政治環境有關，文革結束後，中共中央召開十一屆三中全會，會中確立了解放思想、實事求是的思想路線，使「意識形態實踐從非常時期的嚴整到相對寬鬆。」[19] 1979 年 10 月 30 日，中國文學藝術工作者第四次代表大會在北京召開，鄧小平在這次大會上代表黨中央作了《祝詞》，強調要尊重藝術規律，「倡導在藝術創作上要提倡不同形式和風格的自由發展，在藝術理論上提倡不同觀點和學派的自由討論」，[20] 是中共文藝政策調整的先聲。接著，《人民日報》的社論中，明確提出以「文藝爲人民服務，爲社會主義服務」代替「文藝爲政治服務」的口號，文藝創作和批評逐漸掙脫極左思想的控制，得到一個較自由發展的空間。至八〇年代中後期，隨著市場經濟的發展，社會政治氣氛進一步平和，思想寬容度也進一步增加，西方現代思潮進入中國，動搖傳統的意識形態，未曾

19 李慈健、田銳生、宋偉，《當代中國文藝思想史》（河南：河南大學出版社，1999），頁 276。

20 鄧小平，〈在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝辭〉，《人民日報》第 1 版（1979 年 10 月 31 日）。

親歷過土改運動的作家逐漸成長，土改這一重大歷史事件進入其視野，成爲其反思與審視的對象，尤鳳偉是持續對土改議題持續投入關注的作家，他曾說：

> 開始我全盤接受，認為土改就是書描寫的那麼回事，也認同「革命專政萬歲」。因為書上寫得「有理有據」。但後來接觸到社會，特別是農村，才發現許多事原本不是書中所寫的那樣，與真實情況大相徑庭。有些基本的東西甚至南轅北轍。書寫「歷史」的作品卻不能真實的反映歷史，其價值自然大打折扣，而對讀者的誤導，又會造成很深的危害。[21]

新時期的作家們多半經歷過文化大革命，文革的荒謬使他們充滿了對「歷史」的不信任感，[22] 對於土改此一重大的歷史事件，他們無法再懷抱著革命的理想與激情，按照毛氏文藝思想的指導，創作與前輩相似、具有史詩風格的土改小說。對他們而言，土改不再是重要的政治運動，而是成爲探討人性的題材，在「土改」此種特殊的背景之下，人性美善或凶惡都得以盡情的展演，這使得兩個時期的作品呈現出迴然不同的風格，這自然是極其重要的研究重點，但由於限於學養與篇幅，這個問題僅能以俟來者，本書的主要分析對象限定爲寫作於 1946 年至 1978 年間正面描寫土改運動的作品。

正如陳思和所指出：「『文革』後出現的土改書寫，文學與歷史的意義已經截然分開。」[23] 也就是說，除了少數作品外，描寫土改題材的小說隨

---

[21] 尤鳳偉，《小燈》（廣州：花城出版社，2010），頁 68。

[22] 這種「我不相信」的思考，可從作家李銳的言論中略見端倪：「我們這些所謂生在紅旗下、長在紅旗下的一代人，原來接受的那一切，在『文革』當中完全被打碎，從絕對服從、完全相信、狂熱投入到最後整個情感、世界觀、價值觀被打碎，『文革』給我的一個最大的收穫就是從此不再相信任何人給我的現成的眞理。」（李銳、王堯，《李銳王堯對話錄》（蘇州：蘇州大學出版社，2003），頁 49。）

[23] 陳思和，〈六十年文學話土改〉，胡星亮主編，《中國現當代文學論叢》第五卷第二

著時代背景不同，其中心思想、意識形態甚至審美風格都截然殊異，再以同樣一個名稱爲其分類自然不妥，因此，對「土改小說」正名及釐清定義，成爲研究此領域研究者的首要之務。

2004 年賀仲明在〈重與輕：歷史的兩面──論中國當代文學中的土改題材小說〉，並未對「土改小說」做出定義釐清，賀氏選擇用範圍寬鬆的「中國當代土改題材小說」作爲概念，廣泛包含了「土改運動的親歷者」與「80 年代後的年輕作家」兩代作者的創作。[24] 但其所指稍嫌模糊，因此，2005 年黃勇在碩士論文企圖對「土改小說」釋義，他認爲：土改小說可分爲正統土改小說及非正統土改小說，其區分的標準在於正統土改小說是「親身參與過土改運動的共產黨黨內作家」所創作的作品，是「從正面角度反應土改運動」，「從各個方面論證和闡述著土改運動的政治合理性和道德正義性，強調其歷史必然性。」[25] 非正統土改小說的定義則是新時期以來，沒有參加過土改的作家所創作的土改題材的小說，在對歷史的理解中進行敘事虛構。黃氏的分類法大體上是正確的，但是卻無法涵蓋所有反映土改題材的小說。例如，黃氏的分類顯然依據賀仲明的理論，是以「作家身分」爲劃分標準，但是，黃氏卻又將張愛玲歸入「非正統土改小說」一類，但張愛玲的《秧歌》和《赤地之戀》（1954）不但在時代背景上與新時期差距甚遠，張愛玲跟新時期作家們質疑歷史的思考模式也無共通之處，只能說兩者皆是對「正統土改小說」敘事的反抗罷了。而且，倘若以作家的身分作爲考慮，身爲資深共產黨員、土改工作隊一員的韋君宜，在晚年時創作了《露沙的路》（1994），內容對於土改運動中種種偏頗有所反

期（上海：上海人民出版社，2010），頁 22-49。

[24] 賀仲明，〈重與輕：歷史的兩面──論中國當代文學中的土改題材小說〉，《文學評論》第 6 期（2004）頁 153-160。

[25] 黃勇，《土改小說論──以文學敘事、知識分子、現代化爲中心》（暨南大學碩士論文，2005）。

思，掙脫〈講話〉束縛，又豈能算入正統土改小說？

鄭立群的論文則將兩者分別命名爲「正統土改小說敘事」及「新歷史主義非正統土改小說敘事」。前者因爲「作家們的政治身份都相似，對創作都充滿膨脹的熱情」，「充分凸顯了土地改革的歷史積極意義和無產農民的勝利歡喜情緒」而後者則是「尋找歷史光環背後的陰暗面，以反思者沉重的態度審視，」並且將港臺作家另立一類。[26] 王平則簡單將其區分爲「新土改小說」──指二十世紀八〇年代中期開始，一批年輕作家從反思歷史的立場出發，重新書寫土改或以土改爲重點的作品。「四、五〇年代土改小說」──指二十世紀四、五〇年代，以解放戰爭時期以及建國初期，在中共領導下，掀起一場旨在廢除封建土地所有制，實現「耕者有其田」的歷史運動──土地改革爲對象的文學創作。[27] 也就是黃勇所謂「正統土改小說」或「傳統的土改小說」。高洋的定義更爲簡潔，他認爲「無論是創作於土改時期的小說還是反映土改題材的小說都是土改小說。」[28]

趙璿昆《在文學與政策之間──20 世紀 40-50 年代土改小說研究》中則將土改小說定義爲：

> 20 世紀 40-50 年代，以土地改革為背景和主題，以文學和政治雙重視野觀照土改，著力表現其政治意義的小說作品：此類小說通過對土改偉大意義的敘述和文學新秩序的建構，成為正統敘事的典範，並開啟了「社會主義現實主義」小說的新模式，影響深遠。[29]

趙氏的說法庶幾近之，但他將其侷限在四〇、五〇年代，未免忽略了創作

---

26 鄭立群，《多維文化視野下的「土改」敘事──從解放區到新時期「土改書寫」的敘事變遷》，（山東師範大學碩士論文，2008），頁 6-7。

27 王平，《新土改小說的暴力敘事研究》（福建師範大學碩士論文，2013），頁 3。

28 高洋，《土改小說中地主形象的塑造模式》（寧波大學碩士論文，2012），頁 8。

29 趙璿昆，《在文學與政策之間──20 世紀 40-50 年代土改小說研究》（西南大學碩士論文，2006），頁 1。

的困難度。小說不同於新聞稿，作家提筆爲文需要一段時間的沉澱與構思，因此著作出版並不一定是即時性，考慮到這點，用時間來做劃分標準，實際上是極不科學的。

綜觀上述研究者的論述，大部分延續著賀仲明的思路，再加以細分。這意味著，不論是「正統土改小說」、「正統土改小說敘事」或「四、五〇年代土改小說」其實指涉的是同一批作品，同理「非正統土改小說」、「新歷史主義非正統土改小說敘事」、「新土改小說」也是如此。但是，這樣涇渭分明的劃分方式其實存在著很大的問題，尤其是在劃歸新時期的小說部分，黃勇其實意識到了這點：

> 一九八〇年代以來的土改小說，如《故鄉天下黃花》、《水乳大地》等，它們不是專門書寫土改運動，而是力圖展現整個二十世紀中國的歷史變遷，而土改運動，只是其中的一個片斷、一個組成部分而已。[30]

但黃勇並未就此做出深思與闡述，此語僅是黃氏解釋土改敘事研究不甚發達的因素，因爲土改運動只是作品的片段、組成部分，所以「影響了研究者將其剝離出來，納入純粹的土改敘事而加以研究。」[31] 但是，依照這樣的邏輯，新時期中反映土改題材的小說，絕大部分都不是將土改當作寫作的重心，而是作家們以後來者的身分，站在審視歷史的高度，重新打量當初全盤接受、視如必然的「歷史」，並加以深入的懷疑與反思，而中共土地改革運動作爲歷史上規模龐大、影響深遠的歷史事件，是只要描述中國近代史都無法繞過的事件，進入作家的視野之中是自然而然的，那麼，這些並非純粹描寫土改運動的作品，是否眞能名正言順的冠上「非正統土改小說」、「新歷史主義非正統土改小說敘事」、「新土改小說」等名稱而毫無爭議？抑或者這種種的別稱只是研究者爲其研究方便而一廂情願做出的

---

30 黃勇，《土改小說論——以文學敘事、知識分子、現代化爲中心》，頁 63。
31 同前註。

劃分？因此，採用賀仲明所提出的「土改題材的小說」，雖然稍嫌籠統，卻是相對準確的。

同樣一個名詞、一個術語或一個概念，隨著時間的淘洗、歷史的更替，很難固定於一個意義上，但爲了研究所需，卻是不得不然的必要步驟，土改小說也是如此，縱使學術界對它不完全滿意，但是這個概念被當下的批評實踐所廣泛使用卻是不爭的事實，因此在進行研究時，必須借助「中國大陸土改小說」（以下簡稱土改小說）這個名詞來指涉在特定年代出現的一批有相同宗旨的小說作品。

所以，本書擬以中國大陸土改小說作爲研究對象，並將其定義爲：正面描寫中共政權在 1946 年至 1952 年所發動的土地改革運動，並以毛澤東文藝思想爲寫作指導方針的小說，稱之爲「中國大陸土改小說」。「中國大陸土改小說」並無新、舊或正統、非正統之分。其他以土改爲題材的小說，不論是港（倪匡〈活埋〉、張愛玲《秧歌》與《赤地之戀》、寒山碧《還鄉》）、台（姜貴《旋風》、陳西瀅《荻村傳》）或海外地區（加拿大·趙寶瑜《玫瑰壩》）等，非大陸地區作家們筆下具有反共思維特徵的土改，抑或是新時期作家們藉由土改背景對歷史與人性層次的拷問與追究，都不能說是「中國大陸土改小說」，而僅是「反映土改題材的小說」。

第三節　文獻回顧

一、土改小說研究綜評

中國大陸土改小說的創作潮流可以說是隨著土地改革運動而興起的，在 1946 年〈五四指示〉之前，解放區已經有數量不少的反應減租減息的作品，大多是屬於短篇小說，直到《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟

雨》的出現，這兩本書在 1951 年同時獲得斯大林獎，受到主流政治意識的青睞，贏得一致的肯定，成爲土改小說的經典作品。基本上來說，這兩本小說，在當時的評論來說，讚揚遠遠多於批評，直到政治環境改變，對其作品也「以人廢言」，小說評價幾經浮沉，以下將詳述之。

一九五〇年代中後期，共產黨在國共戰爭中贏得勝利，緊接著便是在新區推行土改運動，大批知識分子響應號召，以工作隊員的身分下鄉親身體驗土改，土改寫作進入另一波的高潮。不過，在政治方面，土改結束後農村中隱隱然出現新的貧富分化，這是個體經濟無法避免的走向，也因此，中共中央必須採取具體的措施以因應變化，那就是引導農民走向互助合作道路。在〈講話〉的制約之下，文學當然必須跟從政策指導，農村合作化的小說因而大行其道。此外，參與構建共和國合法歷史的革命歷史題材小說也頗受評論界重視，土改小說遂湮沒在其中，僅有一些較爲零散的對作品的批評。且五〇年代初期的文學批評，恪守著講話中「政治標準第一」的規條，多從是否合於政策的角度評價作品，強調小說的政治意識是否正確，注重作品中描寫階級鬥爭的部分是否積極，人物塑造是否符合階級身分，至於小說的敘事結構與藝術審美等方面，較少關注。此處僅就較具影響力的作品或有所爭議的做一梳理。

五〇年代之後到文革，文學批評成爲政治批評的一個組成成分，「利用小說進行反黨」[32] 的言論一出，作爲文學藝術作品的小說、詩歌、戲劇、電影、音樂、美術等，無一不被人拿起放大鏡檢視，分析其中是否含有「反革命」元素；文學批評更加強調「以階級鬥爭爲綱」，重視的不是人物形象的眞實性，而是是否合於人物的階級屬性；不在乎情節的合理自然，而

---

32 一九六二年黨的八屆十中全會期間，康生誣衊長篇小說《劉志丹》的作者李建彤「利用小說反黨，是一大發明」，此語後來爲毛澤東所用，並在毛澤東的允許下，追查所謂幕後策劃者和參與者，株連萬人。（參閱於可訓，《中國大陸當代文學史》（臺北市：秀威資訊科技，2013），頁 98。）

是要求凸顯階級鬥爭的激烈性，尤其當作家本人因政治因素而落難時，其作品便被無限上綱上線，成爲「反黨小說」。

文革結束到八〇年代初，文藝界針對四人幫的「文藝黑線專政論」[33] 提出批判，並試圖對文革「黑八論」所否定的「三十年代文藝」及「十七年文學」重新給予正面的評價，並批判四人幫的文革樣板文學。批評的標準再次回歸文革之前的政治評斷尺度，對《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》的評價亦重新回到肯定的層面。此時描寫土改的兩部長篇小說出版，分別是梁斌《翻身記事》（1978，僅完成上部，以下不另說明），和陳殘雲《山谷風煙》（1979），[34] 梁斌與陳殘雲皆是親身參與過土改的作家，對於反映土改的創作，其實早已構思許久，只是因爲險峻的政治情勢，不得不暫且擱筆，[35] 陳殘雲就說：

> 埋葬了「四人幫」，在擱筆十年之後，我決心要寫那醞釀已久的土地革命。在災難的日子中，我的家被抄查了許多次，一些書籍被抄走了，但十多本裝訂好的土改原始資料誰也不感興趣，沒有被抄走，因此動起筆來很覺有利。[36]

---

33 「文藝黑線專政論」是 1966 年 2 月，江青以林彪的名義，在上海召開了「部隊文藝工作座談會」。後擬成一份紀要，紀要共十條內容，其中包括「文藝黑線專政論」，所謂「文藝黑線專政論」指的是建國以來的文藝界「被一條與毛主席思想相對立的反黨反社會主義的黑線專了我們的政，這條黑線就是資產階級的文藝思想，現代修正主義的文藝思想和所謂三〇年代文藝的結合。」（參閱陳思和，《當代大陸文學史教程 1949-1999》（臺北市：聯合文學，2001），頁 156。）

34 陳殘雲《山谷風煙》完成於 1978 年，於 1979 年出版，因此將其列入研究範圍之中。

35 文革開始的最初幾年裏，除極個別作家（郭沫若，浩然，以及一些工農出身的作家，如胡萬春、李學鰲、仇學寶等）仍可發表作品外，作家普遍失去寫作資格。1972 年以後，原來作家中可以發表作品的人數有所增加，……但大部分仍不能（有的則是不願）寫作。（洪子誠，《中國當代文學史》（北京：北京大學出版社，1999），頁 185）

36 揚州師範學院中文系編，《中國當代文學研究資料．陳殘雲專集》（內部參考用書），頁 70。

梁斌也說：「在土改運動中，廣大農民群眾翻身解放的尖銳、複雜、激烈的鬥爭場面在不斷地激勵著我，於是我下定決心保存了一部分土改資料，等工作上閒上手來的時候好來寫她。」[37] 這也表示此兩部作品，雖然是七〇年代末出版，但其創作思想與意識形態與四五〇年代的中國大陸土改小說並無二致。且對其評論的標準也同於四五〇年代，例如研究者對《山谷風煙》的評價：

> 這是一部小說，但更可以說是一幅歷史的畫卷，一部中國農民深沉悲憤的血淚史，也是一首中國農民翻身解放的敘事詩。[38]

此時土改題材已經激不起人們的興趣，縱使是丁玲復出後再接續創作的《在嚴寒的日子裡》，引起的迴響也不若當初廣大，[39] 多半是老作家們接續當初的寫作計畫，已無政治影響力，大抵屬於紀念之作。

到八〇年代中期，由於新的文學理論和研究方法傳入中國，文學批評的政治標準逐漸鬆動，1988 年出現一股「重寫文學史」[40] 的潮流，對政

---

37 劉雲濤等編選，《中國當代文學研究資料·梁斌研究專集》（福州：海峽文藝出版社，1986），頁 73。

38 張綽、關振東，〈別具一格的歷史畫卷——讀陳殘雲同志的《山谷風煙》〉，《作品》第 2 期（1980），後收入揚州師範學院中文系編，《中國當代文學研究資料·陳殘雲專集》（內部參考用書），頁 182。

39 《在嚴寒的日子裡》是丁玲在《太陽照在桑乾河》完成不久旋即著手進行姊妹篇，並曾在《人民文學》第六期（1956）發表過前八章，但由於丁玲政治生涯的迭遭險患，寫作時續時斷。文革時期，已撰寫了十幾萬字的《在嚴寒的日子裡》被付之一炬。直到 1986 年 3 月 4 日，丁玲在北京病逝，其作皆未完成，故此文未納入研究範圍中。

40 「重寫文學史」這個命題的提出是 1988 年由《上海文論》開辟了一個由陳思和、王曉明主持的「重寫文學史」的專欄，試圖以「主體性」、「當代性」等角度，重新闡釋傳統經典作家、作品與文學現象。並以作品的審美性作為價值標準，推翻了以往以政治意識形態為評判尺度的價值體系。

治意識形態強烈的作品產生質疑，在土改小說的傳統評價之外，出現了不同的聲音。九〇年代則更進一步，「紅色經典」的權威性受到挑戰，研究者以嶄新的方法，重新審視原本視若經典的作品，掀起一波「再解讀」的風潮。不過，若以土改小說的宏觀角度來看這些研究，不免有所缺憾，畢竟研究者的分析僅建築於單一作品之上。尤其是聚焦在《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》上。事實上，早期也並未提出「土改小說」此一劃分小說類別的理論定義，直到 2004 年賀仲明的〈重與輕：歷史的兩面──論中國當代文學中的土改題材小說〉才開啓了研究者對於反映土改題材的文學作品的關注，此後，開展了土改小說的研究方法與研究視野，呈現出多元化的研究成果。

(一) 主要單篇論文研究結果

1. 宏觀性研究

賀仲明的〈重與輕：歷史的兩面──論中國當代文學中的土改題材小說〉：[41] 賀氏指出中國當代土改題材小說在創作態度、歷史觀念、藝術形式上有著「重」與「輕」兩種顯著的分歧，這是由於中國當代土改題材小說其創作者由兩代作家組成，而這種創作上的差異與作家的生活經歷和政治理念密切相關，一方面，他們都親歷土改，是工作隊的一員；另一方面，他們深受毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉的影響，在政治指導文學的大前提之下，作品基本上都具有明確的政治化視閾。沒有經歷土改的青年一代則是懷著對歷史的質疑，又受到新歷史主義思潮的影響，以及八〇年代末以來中國經濟市場化的社會環境變異，作品呈現虛構化及遊戲化的風格。

---

[41] 賀仲明，〈重與輕：歷史的兩面──論中國當代文學中的土改題材小說〉，《文學評論》第 6 期（2004），頁 153-160。

賀氏的文章具有開創性的價值。第一，提出所謂土改題材小說的類別。在賀氏之前對於反映土改題材小說的討論，往往劃定於解放區文學的範圍之中，是解放區文學的主題之一，與土改小說的創作數量相比，土改小說的研究則是少之又少。除了像《太陽照在桑乾河上》或《暴風驟雨》此種被選定爲經典的小說，受到特別多的關注外，其餘作品基本上未引起太大的重視。

第二，將四〇年代與八〇年代的土改題材小說並論，且做出比較。爾後的研究者，多半是立基於賀氏的基礎上展開更深入的論述，從這個角度上來看，賀氏的論文實有開創性的意義。

丁帆的《中國鄉土小說史》則是以「多重意識形態話語規約的『土改』敘事。」[42] 爲標題，對土改小說進行了專節介紹，他指出：

> 「土改」敘事作為一種「歷史」講述，不可避免地要涉及作家、現實、國家意志、歷史諸方面。在現有的兩種「土改」敘事中，作家實質上都成了國家意識形態的簡單傳聲筒，按照國家的意志去書寫歷史。作家寫作的主體性（儘管是有限的）被極大地抑制了。[43]

在丁帆的理論中所謂的「兩種『土改』敘事」一種就是指以丁玲、周立波爲代表的「正統土改敘事」，另一種則是以張愛玲爲代表的「反共土改敘事」。

陳思和的〈六十年文學話土改〉[44] 對 60 年來的土改小說進行了全面性的梳理，並且指出「60 年當代文學史幾乎沒有產生過土改題材的傑作」，其原因在於作家對於政策實施上所遇到的問題有所瞭解，但卻礙於黨的文

---

42 丁帆，《中國鄉土小說史》（北京：北京大學出版社，2007），頁 217。
43 同前註，頁 225。
44 陳思和，〈六十年文學話土改〉，胡星亮主編，《中國現當代文學論叢》第五卷第二期（上海：上海人民出版社，2010 年），頁 22-49。

藝原則，無法在作品中觸及、或是描寫得不夠深刻。最核心的因素則在於遇到了怎樣表現暴力的問題：

> 我以為作家在這個（暴力）題材上，作家遇到的最大困境，就是創作中如何描寫暴力的美學問題。因為在公開的土改文件上始終是強調非暴力的，制止群眾中亂打亂殺的行逕；但是在土改過程中，如要完全迴避則不可能。……根據文件精神來寫作的作家們是無法解決這一矛盾的，他們既無法回避土改中的暴力現象，但也無法像戰爭題材那樣公然描寫暴力美學，他們厭惡暴力，但又無法徹底給以揭露和批判，首鼠兩端，形成了著作上的巨大困境。[45]

陳思和一針見血地指出土改小說的困境，深具見地。除了暴力情節的難以描寫外，中共文藝政策始終強調的「階級性」恐怕也是不能忽視的一個問題。將「人」一個一個帶入用經濟條件作爲劃分界線的「階級」中，並且在「階級」的框架下表現人性，其結果導致了貧僱農＝高大全、地主＝兇惡狠毒的刻板形象，刻劃人性流於浮面，自然也影響到作品的藝術價值。

單篇論文限於篇幅，很難完全論述土改小說的每個面向，大體而言，從政治角度作爲切入點是比較普遍的研究方式。由於土改政策與土改小說間互相纏繞的關係，使土改小說具有相當濃厚政治化的傾向，有許多的研究者注意到了這個問題：陳國和在〈鄉村政治與四五十年代的土改小說〉[46]就從經濟、政治和文化等角度切入，探討四五〇年代土改小說的複雜性並分析其原因。張根柱，〈土地改革政策的文學化演繹──論解放區長篇土改小說與土地改革政策之間的互文性〉指出《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》是對土改政策進行形象化闡釋的典型文學文本。而這兩本小說相當程度的決定了解放區長篇土改小說可以表現的範圍和對現實生活的開掘

45 同前註。

46 陳國和，〈鄉村政治與四五十年代的土改小說〉，《湖北社會科學》，頁 135-138。

深度。[47] 彭冠龍：〈從兩份土地法文件看 1946-1952 年土改小說創作〉則認爲土改小說並不能用「圖解政策」簡單定義，小說對法規表現方式分爲只選取很小部分予以表現和完全不表現兩種類型，且土改小說中的法規表現，充分顯示了作者對政策的主體性思考與取捨。[48] 趙雙花，〈20 世紀 40 年代土改小說中的會議現象〉則從土改小說中觀察到層出不窮的會議現象，並從其中分析會議的政治功能、藉由會議表現的人物性格，而激情的革命書寫也迎合了當時人們的閱讀審美原則。[49]

蘇奎在〈試論土改文學創作潮流的生成〉中指出土地改革運動是促成了土改文學創作潮流的直接因素，而左翼文學與解放區文學則提供了可供借鑒的階級框架與敘事模式。以土改爲主題的文學創作不僅表現了作家對政治的皈依，其創作也參與了主流意識形態的建構。[50] 彭冠龍也探討了土改創作潮流的興起，他在〈1946-1952 年土改小說創作潮流初探〉則是認爲土改作品中折射了延安文人精神層面的變化與矛盾。[51] 而蘇奎在另一篇〈試論蘇聯文藝對土改文學的影響〉[52] 的研究中認爲蘇聯文藝的影響是推動土改文學不可忽視的因素，一方面受到蘇聯文藝政策的影響，將文學納入政治軌道；另一方面，從文本角度來看，土改文學在主題、框架、人物形象以及敘事模式等均受到了蘇聯文藝的影響。

---

47 張根柱，〈土地改革政策的文學化演繹——論解放區長篇土改小說與土地改革政策之間的互文性〉，《臨沂師範學院學報》第 4 期（2009），頁 50-54。

48 彭冠龍，〈從兩份土地法文件看 1946-1952 年土改小說創作〉，《臨沂師範學院學報》第 1 期（2015），頁 16-23。

49 趙雙花，〈20 世紀 40 年代土改小說中的會議現象〉，《安慶師範學院學報（社會科學版）》第 4 期（2004），頁 111。

50 蘇奎，〈試論土改文學創作潮流的生成〉，《蘭州學刊》第 6 期（2012），頁 67-71。

51 彭冠龍，〈1946-1952 年土改小說創作潮流初探〉，《晉陽學刊》第 5 期（2014），頁 31-37。

52 蘇奎，〈試論蘇聯文藝對土改文學的影響〉，《蘭州學刊》第 7 期（2011），頁 115-119。

尤冬克在〈解放區土改敘事中的「土」與「改」——以丁玲、趙樹理小說爲例〉則認爲《太陽照在桑乾河上》、〈邪不壓正〉是兩種樣態的土改敘事，前者是以文學去演繹土改政策，爲土改宣傳教育人民；後者則是採用側面透露土改的方法，但是兩者都未表現農民的土地意識，削弱了農民形象的厚度。[53] 劉軍，〈新歷史主體的誕生幻象——論土改題材中的「翻身」〉，他指出在《講話》之後，解放區的寫作主題由「革命」轉向了「翻身」，但農民並沒有自覺的體悟到自己是政權的主人，對於農民來說「黨」是鄉紳地主的取代品，是新的權力代表。當作家無條件認同主流敘事時，農民個體的非歷史性就呈現出來了。他認爲缺失現代啓蒙理念的革命不是終結歷史，而是開啓另一輪循環。[54]

另外一方面，文化理論及跨學科的研究方法，也應用到土改小說的研究之中。

張佩國，〈中國鄉村革命研究中的敘事困境——以土改研究文本爲中心〉，他認爲革命研究面臨著諸多的敘事困境如：「革命」與「現代化敘事」的兩難、革命研究中的官方表達與實踐邏輯的背離、地主與農民的對立、國家權力與村落社會的二元解釋等等，造成了諸如韓丁的《翻身——一個中國村莊的革命記實》和柯魯克夫婦的《十里店——一個中國村莊的群眾運動》等文本，僅有記實的過程卻無方法論和個體主義的理性意識，也未能提煉出富有解釋力的理論。[55] 應採用社會人類學的「在地」式觀察視角從農民日常生活的邏輯出發來認識土改。

---

53 尤冬克，〈解放區土改敘事中的「土」與「改」——以丁玲、趙樹理小說爲例〉，《哈爾濱師範大學社會科學學報》第 3 期（2014），頁 100-104。

54 劉軍，〈新歷史主體的誕生幻象——論土改題材中的「翻身」〉，《學術交流》第 2 期（2013），頁 187-190。

55 張佩國，〈中國鄉村革命研究中的敘事困境——以土改研究文本爲中心〉，《中國歷史》（2003 年 2 月），頁 72-76。

張玉貞，〈空間中的「政治」——「土改小說」再解讀〉試圖以「空間」爲視角，對土改小說進行再解讀。此文分析了《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》、《江山村十日》中的空間呈現，探討其中流露出的階級意識，並解讀工作隊選擇活動空間的方式，隱含著政治力量的變化、社會制度的變遷及革命與建設的不同策略。[56] 程娟娟：〈革命名義下的合法性集體暴力——土改文學中「鬥地主」的群體心理分析〉主要試圖從群體心理的角度對這一現象進行分析，在群體中個人放棄了獨立思考，受到情緒的感染下出現平日裏沒有的集體暴力行爲，與當時的農民文化水準低，缺乏法治觀念與身在集體中的自我意識和自控能力的缺乏有關。[57]

余曉明，〈土改小說：意識形態與儀式〉借鑒人類學關於儀式的理論，以《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》爲例，探討其中藉由算賬、訴苦和鬥爭會完成鄉村權力關係的倒置。重建農民的意識形態。[58] 蕭向明、楊林夕，〈「民間信仰」與詩化鄉村——論「土改」和「十七年」農村題材小說的民俗審美〉指出隨著新政權的建立而帶來民俗審美空間的轉換，對舊習俗、舊人物進行革命性的批判和改造，並通過隱蔽的民俗審美手段，將「民間信仰」滲透進作品，保留了一些日常生活的痕跡。[59]

姚新勇、黃勇，〈土改、民族、階級與現代化——少數民族題材小說中的土改〉以李喬《歡笑的金沙江》爲解讀對象，認爲一般佔據土改話語中心的是「階級鬥爭」，但是由於民族地區的複雜性，必須強調土改帶來的

---

56 張玉貞，〈空間中的「政治」——「土改小說」再解讀〉，《海南師範大學學報（社會科學版）》第 3 期（2007 年），頁 32-37。

57 程娟娟，〈革命名義下的合法性集體暴力——土改文學中「鬥地主」的群體心理分析〉，《社會科學論壇》（2011 年 9 月），頁 203-212。

58 余曉明，〈土改小說：意識形態與儀式〉，《浙江師範大學學報（社會科學版）》第 2 期（2007），頁 64-68。

59 蕭向明、楊林夕，〈「民間信仰」與詩化鄉村——論「土改」和「十七年」農村題材小說的民俗審美〉，《揚子江評論》第 1 期（2015），頁 71-76。

現代化發展，這亦使得文本陷入二元對立的窠臼之中，先進民族／落後民族、奴隸主／奴隸、彝族／漢族、落後的涼山／現代化的內地等等，且刻意忽略了民族矛盾，強化階級矛盾，而新時期作家范穩的《水乳大地》採用了一種非中心、無重點、無情節的散化寫法來拆解傳統小說敘述的意識形態強制，展演了多元文化的百年碰撞史，破解了狹隘的現代化的迷思。[60]

最後，是關於土改小說中人物形象的研究。程娟娟，〈邊緣化的「朝聖者」——論土改小說中的知識分子形象〉認爲土改是知識分子思想改造的契機，他們面對的是種種挑戰，就算投入群眾當中，他們本身所具有的思維模式，也常常與主流意識產生衝突，而作品中經常成爲批判的對象，這些知識分子形象正是現實中知識者命運際遇的一種折射。[61] 姚新勇、黃勇，〈土改．知識分子．思想改造——以丁玲及太陽照在桑乾河上爲中心〉也同樣關注了這個問題。論文以《太陽照在桑乾河上》爲例，認爲作家通過對知識分子形象的貶低批判和他者化完成了將意識形態所定型的知識分子形象內化的思想改造。敘述者只有通過與意識形態所定義的負面的知識分子形象劃清界限，才能確認出一個正面的、符合意識形態要求的理想自我。但是過度的追求去知識化，不免限制了土改敘事的高度與成就。[62] 崔曉麟，〈土地改革與知識分子思想改造〉，則是由思想改造的角度出發，認爲土地改革是中國共產黨教育和改造知識分子的政治手段，知識分子把土地改革作爲改造思想的革命平臺，確立了馬克思主義的階級觀點，成爲

---

60 姚新勇、黃勇，〈土改、民族、階級與現代化——少數民族題材小說中的土改〉，《民族文學研究》第 2 期（2005），頁 32-35。

61 程娟娟，〈邊緣化的「朝聖者」——論土改小說中的知識分子形象〉，《武陵學刊》第 38 卷第 4 期（2013 年 7 月），頁 90-96。

62 姚新勇、黃勇，〈土改．知識分子．思想改造——以丁玲及太陽照在桑乾河上爲中心〉，《暨南學報哲學社會科學版》第 4 期（2005），頁 80。

建國初期最有成效的知識分子思想改造運動。[63]

蘇奎則是由女性形象作切入點，〈土改敘事中的女性形象研究〉以女性批評的角度切入土改小說，提出婦女解放是通過對女人男性化的肯定與對女人女性化的否定來實現的，並且用「命名」與「入黨」兩個具有象徵意義的行爲，來表達女性解放的徹底性。[64] 但是論文中將陳殘雲《山村的早晨》及王西彥《春回地暖》歸入新時期土改小說，並作爲論證依據，似乎有些牽強。

針對地主形象分析的研究亦有不少，如石燕波，〈土改小说中的地主形象研究〉比較新舊時期作家對地主形象的塑造，後者筆下的地主是一個類型化的符號，而前者則大大的顚覆了此種形象。[65] 高洋，〈試論土改小說中地主肖像的塑造模式〉[66] 從作者對地主外表的極力醜化探討其背後政策宣傳的動機。

2. 單一作品研究

土改小說的書寫曾一時蔚爲風潮，除中共視如經典《暴風驟雨》和《太陽照在桑乾河上》外，尚有數十本長短篇小說存世，其評論文章相對爲數甚多，一方面年代久遠，又正値戰亂，蒐羅匪易；二方面由於中國大陸土改小說是特定歷史時期、受特定文藝思想影響下的產物，不免有著類型化的特徵，評論當然也流於浮面，例如馬加的《江山村十日》，其評論文章篇幅簡短、對作品的分析不夠深入，僅從政治正確的解度對其做出肯定。

---

63 崔曉麟，〈土地改革與知識分子思想改造〉，《廣西民族學院學報（哲學社會科學版）》第 4 期（2005 年 7 月），頁 2-6。

64 蘇奎，〈土改敘事中的女性形象研究〉，《文藝爭鳴》第 10 期（2009），頁 85-90。

65 石燕波，〈土改小說中的地主形象研究〉，《文學教育》第 14 期（2013），頁 36-37。

66 高洋，〈試論土改小說中地主肖像的塑造模式〉，《現代語文（學術綜合版）》第 3 期（2013），頁 39-40。

因此，本文僅就《暴風驟雨》和《太陽照在桑乾河上》的評論文章做一梳理，若遇爭議作品，將於文中一一討論之。

(1)《太陽照在桑乾河上》

《太陽照在桑乾河上》（1948）是丁玲（1904-1986）唯一完成了的一部長篇小說，但初版時的書名、出版社、出版地、出版時間等，在現今研究資料或論著中有著截然不同的紀錄，例如袁良駿編《丁玲研究資料》中記載，《太陽照在桑乾河上》原名《桑乾河上》，1948 年 6 月完稿，9 月先節選發表於東北《文學戰線》，旋由東北新華書店出版單行本。1949 年 5 月易名《太陽照在桑乾河上》，由新華書店在北京出版。9 月，《太陽照在桑乾河上》俄譯本出版。1952 年，表獲斯大林文藝獎金（1951 年度）二等獎。[67] 但亦有資料顯示書名原爲《太陽照在桑乾河上》後改名爲《桑乾河上》，初版時間與出版地也有所出入。不過，此書甫一出版就受到眾人矚目，應無爭議。直到如今亦被視爲「一部優秀的長篇小說，它深刻反映了中國翻天覆地的土改鬥爭。」[68]

在當時的評論中，《太陽照在桑乾河上》獲得正面的肯定。陳湧的〈丁玲的《太陽照在桑乾河上》〉[69] 肯定了作品的正確性、客觀性，和反映農村複雜的鬥爭情況所做的努力。而在人物形象、語言運用、中農政策的方面顯然表現得不夠深入。馮雪峰的〈《太陽照在桑乾河上》在我們文學發展上的意義〉，高度評價了作品在文學史的重大意義，「這是我們社會主義

[67] 參閱〈丁玲生平年表〉，收入袁良駿編：《丁玲研究資料》（北京：知識產權出版社，2011），頁 7-32。

[68] 同前註，頁 22。

[69] 陳湧，〈丁玲的《太陽照在桑乾河上》〉，原載於《人民文學》第 2 卷第 5 期（1950 年 9 月 1 日），收入袁良駿編，《丁玲研究資料》，頁 258-272。

現實主義的最初的比較顯著的一個勝利」。[70]

1955 年，丁玲先是被打成「丁、陳（企霞）反黨小集團」的主要成員，1957 年又被劃為「丁、馮（雪峰）右派反黨集團」，1958 年遭到「再批判」，被開除黨籍、取消原級原薪、撤銷原工作，查禁所有作品，並下放北大荒「勞動改造」八年。「文化大革命」期間又被關進「牛棚」四年，所有文稿被洗劫一空。1970 年，又被「四人幫」關進了北京近郊的秦城監獄。[71] 隨著丁玲政治優勢的消失，批判《太陽照在桑乾河上》的聲浪逐漸高漲，1958 年竹可羽撰文批評丁玲「並沒有深入到土改鬥爭和農村社會的最底層去，在感情上和貧僱農民還存在著很大的距離，……還存在著嚴重的資產階級，地主階級的觀點。」[72]《太陽照在桑乾河上》是一部「失敗的作品」。而王燎熒〈《太陽照在桑乾河上》究竟是什麼樣的作品〉更是將其視做「一部具有嚴重問題的作品。」「對農民群眾和農民群眾的鬥爭帶著極其蔑視鄙薄的意味。」[73] 基本上這些評論已非屬於學術研究，其中亦不乏對丁玲個人的攻擊，失去了客觀理性的立場。不過，不管對《太陽照在桑乾河上》是褒是貶，在此階段或此前的文學評論都是立基於政治標準之上，以主流意識形態的尺度衡量作品的價值。

新時期以來，文學批評越趨多元，綜觀《太陽照在桑乾河上》在此時期的研究成果，大致聚焦於以下幾點：

a.《太陽照在桑乾河上》與政策的關聯性

---

[70] 馮雪峰，〈《太陽照在桑乾河上》在我們文學發展上的意義〉，原載於《文藝報》（1952 年 5 月 25 日），收入袁良駿編，《丁玲研究資料》，頁 282。

[71] 同前註，頁 6。

[72] 竹可羽，〈論《太陽照在桑乾河上》〉，原載於《人民文學》第 10 期（1957），收入袁良駿編，《丁玲研究資料》，頁 332。

[73] 王燎熒，〈《太陽照在桑乾河上》究竟是什麼樣的作品〉，《文學評論》第 1 期（1959 年 2 月 25 日），收入袁良駿編，《丁玲研究資料》，頁 352-373。

《太陽照在桑乾河上》到底是一部全然意識形態化的作品，還是或多或少仍然具有丁玲獨特的寫作個性？一直令學界爭論不休。畢竟《太陽照在桑乾河上》幾乎是分析延安文藝的代表樣本，是中共文學經典之一，它所受到的關注自然較一般作品爲多。因此，劉再復、林崗就以「再解讀」的角度重新審視《太陽照在桑乾河上》，認爲它是一種「政治式的寫作模式」,「這種政治式寫作在小說敘事上表現出來的最大特點是敘述者自己對故事解釋的視角幾乎完全隱去，像一個毫無自由意志的傳聲筒」「文學中具有同情心和人道熱情的人文傳統至此完全絕跡，它被毫不留情的殘酷鬥爭的新傳統所取代。」[74] 黃曙光,〈名家與敗筆——重讀《太陽照在桑乾河上》〉，則由標題與實際內容上的不符，推論出丁玲採用這樣的標題，目的在於表達敵我勢不兩立的政治立場和愛憎分明的階級感情。[75] 於可訓,〈一部書的命運和闡釋的歷史——重讀《太陽照在桑乾河上》〉，[76] 則採取折衷的看法，他認爲：

> 無論在作者個人來說，還是對作品創作的年代來說，《太陽》都是屬於一個轉換時期的創作。就作者個人而言，丁玲在進入根據地以後的創作，無疑發生了一個根本性的變化，尤其是在「延座講話」，以後，她更是自覺地按照毛澤東指出的文藝方向進行新的創作實踐。但是即使如此，她在這期間的創作仍然不可能完全擺脫前此階段的慣性和影響，由於這種慣性和影響的存在，我們就不但從文采和黑妮等人物身

[74] 劉再復、林崗,〈中國現代小說的政治式寫作——從〈春蠶〉至《太陽照在桑乾河上》〉，唐小兵主編,《再解讀：大眾文藝與意識形態》（北京：北京大學出版社，2007），頁 44、46。

[75] 黃曙光,〈名家與敗筆——重讀《太陽照在桑乾河上》〉,《名作欣賞》第 10 期（2009），頁 55-57。

[76] 於可訓,〈一部書的命運和闡釋的歷史——重讀《太陽照在桑乾河上》〉,《江漢論壇》第 12 期（2003），頁 58-61。

> 上，看到了丁玲早期創作中的青年知識分子尤其是青年女性的影子，而且從總體上也留下了丁玲早期創作善於解剖病態的、不幸的靈魂的藝術印記。[77]

張藝芬，〈沉浮於文學與政治的夾縫之間——淺談延安時期的丁玲〉[78] 秉持著於氏的看法，做進一步的闡述。樊會芹的〈欲說還休之間——論《太陽照在桑乾河上》的潛在意蘊〉則認為丁玲寫出了土改鬥爭的複雜性和階級鬥爭的殘酷性、承繼批判現實的主題和人道主義的關注與同情。而並非僅是被概念化的「政治小說」。[79] 閻浩崗在〈丁玲土改敘事與新時期以前主流意識形態的關係〉中以為丁玲的《太陽照在桑乾河上》對新時期以前的主流意識形態既基本遵從，又有許多重要突破。而丁玲《在嚴寒的日子裡》未能終篇，其主要原因在於新時期以後主流意識形態內涵調整，造成土改敘事的尷尬。[80] 孟昕，〈貫徹《講話》精神與追求內心聲音的特殊結晶——談《太陽照在桑乾河上》的異質性〉，[81] 和單元，〈徘徊在「政治理性」與「藝術直覺」之間——重讀《太陽照在桑乾河上》〉，[82] 其實也都持著相同的意見，主張《太陽照在桑乾河上》是丁玲在被主流政治意識壓縮的文學空間中，力圖保有自己的藝術個性之作。

---

77 同前註。

78 樊會芹，〈欲說還休之間——論《太陽照在桑乾河上》的潛在意蘊〉，《西北民族大學學報（哲學社會科學版）》第 4 期（2008），頁 69-73。

79 張藝芬，〈沉浮於文學與政治的夾縫之間——淺談延安時期的丁玲〉，《漯河職業技術學院學報》第 4 期（2007），頁 103-105。

80 閻浩崗，〈丁玲土改敘事與新時期以前主流意識形態的關係〉，《首都師範大學學報（社會科學版）》第 5 期（2014），頁 107-114。

81 孟昕，〈貫徹《講話》精神與追求內心聲音的特殊結晶——談《太陽照在桑乾河上》的異質性〉，《河北北方學院學報（社會科學版）》第 4 期（2012），頁 5-9。

82 單元，〈徘徊在「政治理性」與「藝術直覺」之間——重讀《太陽照在桑乾河上》〉，《嘉興學院學報》第 4 期（2013），頁 72-76。

藍愛國則認爲《太陽照在桑乾河上》的敘事方式和解放區正統敘事之間有較大的差異。它的敘事不管對革命人物還是反革命人物都呈現出審美的距離。其注重的是革命在大眾心中激起的各種複雜思想及這種複雜性對革命的影響。這種理性的立場公正的使生活呈現出原來的面目。[83] 張冀，〈論《太陽照在桑乾河上》的土改鏡像與敘事困境〉，[84] 認爲其完成了對土地改革的鏡像圖解和對暴力復仇的思想認同。但小說爲社會主義現實主義的新嘗試，不免陷入新舊現實主義衝突的敘事困境。

b. 以女性視角或女性主義作爲《太陽照在桑乾河上》的分析角度

這牽扯到《太陽照在桑乾河上》是否爲丁玲轉型之作？這裡所謂的轉型，指的是丁玲放棄性別思考，轉而服從於延安文藝思想，靠攏主流意識形態，作品成爲宣傳政策的工具。一直以來，丁玲是個性別立場極爲鮮明的作家，「始終深切關注婦女問題」[85] 但是大部分的評論者認爲到了創作《太陽照在桑乾河上》的時候，「丁玲幾乎完全喪失了她的藝術個性，包括她作爲一個女作家的那些獨特稟賦。以《莎菲女士的日記》那樣獨特的創作爲起點，卻以《太陽照在桑乾河上》這樣概念化作品爲終點。」[86] 王軍也指出：女性敘事告別了 1942 年之後的丁玲，革命話語以革命的名義取得了對女性敘事的絕對勝利。[87] 持相同意見的還有郭爽：〈論丁玲解放

---

[83] 藍愛國，〈斷裂的鎖鏈——重讀《太陽照在桑乾河上》〉，《藝術廣角》第 3 期（2000），頁 37-41。

[84] 張冀，〈論《太陽照在桑乾河上》的土改鏡像與敘事困境〉，《中國現代文學研究叢刊》第 4 期（2014），頁 46-55。

[85] 喬以鋼，〈論丁玲小說對女性生存價值及人生道路的探索〉，《天津師大學報》第 1 期（1993），頁 11、63-66。

[86] 王雪瑛，〈論丁玲的小說創作〉，《上海文論》第 5 期（1988），頁 222-256。

[87] 王軍，〈四十年代的敘事悖論：女性寫作與革命〉，《創作評譚》第 2 期（1998），頁 38-41。

區時期女性意識的轉變〉[88]。

而顏浩則認爲觀察《太陽照在桑乾河上》的女性人物，所可以發現性別觀察的視角在小說中依然存在，只下過呈現出更爲曲折與複雜的狀態。[89]而孫志蓉：〈女性立場的徹底消失——丁玲小說《太陽照在桑乾河上》的女性主義解讀〉、[90] 曹慕源，〈革命與女性——論《太陽照在桑乾河上》中政治意識與女性意識的相對統一〉、[91] 盛捷，〈基於女性主義視角品讀丁玲小說《太陽照在桑乾河上》〉、[92] 黃丹鑾，〈尋找丁玲「自己的聲音」——重評《太陽照在桑乾河上》中的女性視角〉，[93] 一作如是觀。宗元在〈在左翼文學與女性的雙層空間中奮力開掘——論丁玲小說的思想價值〉[94] 中認爲，在《太陽照在桑乾河上》還是可以體驗到作家對弱勢女性的憐憫與關愛，但是在《杜晚香》中，發現丁玲已經無視女性自身的欲望與尊嚴，徹底站在男權的觀念上了。尹雪智，〈論《太陽照在桑乾河上》中女性書寫的日常生活敘事〉，[95] 則從零星的女性描述中體察出丁玲的女性關懷。

---

88 郭爽，〈論丁玲解放區時期女性意識的轉變〉，《遼寧教育行政學院學報》第 6 期（2010），頁 92-94。

89 顏浩，〈女性立場、革命想像與文學表述——以《太陽照在桑乾河上》和《秧歌》爲例〉，《文藝爭鳴》第 2 期（2015），頁 132-139。

90 孫志蓉，〈女性立場的徹底消失——丁玲小說《太陽照在桑乾河上》的女性主義解讀〉，《康定民族師範高等專科學校學報》第 5 期（2009），頁 68-70。

91 曹慕源，〈革命與女性——論《太陽照在桑乾河上》中政治意識與女性意識的相對統一〉，《時代文學（上半月）》（2011 年 10 月），頁 234-235。

92 盛捷，〈基於女性主義視角品讀丁玲小說《太陽照在桑乾河上》〉，《語文學刊》第 5 期（2014），頁 41-42。

93 黃丹鑾，〈尋找丁玲「自己的聲音」——重評《太陽照在桑乾河上》中的女性視角〉，《中國現代文學研究叢刊》第 9 期（2011），頁 40-48。

94 宗元，〈在左翼文學與女性的雙層空間中奮力開掘——論丁玲小說的思想價值〉，《濟寧師範專科學校學報》第 2 期（2007），頁 27-32。

95 尹雪智，〈論《太陽照在桑乾河上》中女性書寫的日常生活敘事〉，《名作欣賞》第 12 期（2009），頁 50-52。

另外，王曉琴，〈「女性的筆致」——《太陽照在桑乾河上》風格談〉[96] 認爲作品在親切委婉的敘述中融入深沉的歷史思辯，此文偏重於賞析。張立娟、張慧強：〈「女性民俗」視野中的丁玲土改題材小說〉，[97] 則是從「女性民俗」作爲研究視角，探討女性人物的婚姻與家庭。

基本上來說，縱使是力持丁玲仍保有女性立場的研究者，也不得不承認，在《太陽照在桑乾河上》中政治敘事已力壓一切，成爲文本中的主流話語，若女性自覺僅能從文本中幽微曲折的窺見，那麼是否還能大談丁玲鮮明的女性意識？中共土改運動是一欲調動所有農民的群眾運動，所謂群眾，自然是集體重於個體，而女性的個體自覺正是應該清洗的部分，《太陽照在桑乾河上》中女性敘事的氣息淡漠實屬必然。

c.《太陽照在桑乾河上》的版本變遷與史料考證

在史料考證的方面，龔明德的〈不見於報刊的一次論爭——《太陽照在桑乾河上》問世前後〉、[98] 嚴家炎的〈《太陽照在桑乾河上》與丁玲的創作個性〉[99] 都披露了關於《太陽照在桑乾河上》的創作和出版過程中某些史料秘辛，對於研究者還原時代環境頗有幫助。

在版本研究的方面主要有龔明德〈《太陽照在桑乾河上》版本變遷〉，[100]

---

[96] 王曉琴，〈「女性的筆致」——《太陽照在桑乾河上》風格談〉，《中國現代文學研究叢刊》第 2 期（1994），頁 107-110。

[97] 張立娟，張慧強，〈「女性民俗」視野中的丁玲土改題材小說〉，《河北北方學院學報（社會科學版）》第 3 期（2014），頁 24-27。

[98] 龔明德，〈不見於報刊的一次論爭——《太陽照在桑乾河上》問世前後〉，《長城》第 4 期（2000），頁 130-136。

[99] 嚴家炎，〈《太陽照在桑乾河上》與丁玲的創作個性〉，《北京大學學報》第 2 期（2008），頁 85-88、153。

[100] 龔明德，〈《太陽照在桑乾河上》版本變遷〉，《新文學史料》第 1 期（1991），頁 120-124、177。

專著《《太陽照在桑乾河上》修改箋評》[101] 以及金宏宇的論文《名著的版本批評──《桑乾河上》的修改與解讀差異》、[102] 專著《中國現代長篇小說名著版本校評》[103]〈第七章《桑乾河上》〉。龔明德全面性地收集《太陽照在桑乾河上》的各式版本，並比對不同版本之間的差異，而金宏宇則在此基礎上進一步深化，分析了不同版本的改寫對於主題思想、作品結構、人物塑造所產生的影響。

d.《太陽照在桑乾河上》中的暴力描寫問題

劉再復、林崗，〈中國現代小說的政治式寫作──從〈春蠶〉至《太陽照在桑乾河上》〉除了指出《太陽照在桑乾河上》的政治寫作外，也提出了「冷文學」的概念，並且加以闡釋：

> 敘述者對這樣一個冷酷的事件，對這樣一個把人視為豬狗的缺乏人性的行為，在敘述中沒有任何距離。……讀了這些與角色感受完全一致而沒有任何反思的敘述，倒使讀者感到真正殘酷的不是那些為仇恨所淹沒的農民，而是對人類敵對衝突這種不幸現象毫無距離感和主見的敘述者。[104]

劉再復、林崗站在人道主義的立場上，突出了作者對於暴力的無動於衷，並將其當作是政治立場的一種選擇。而閻浩崗則提出了不同的意見。閻氏將《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》第一部和《暴風驟雨》第二部分開來處理，他主張前兩者是一除霸復仇的故事。韓老六或錢文貴主要是被作

---

101 龔明德，《《太陽照在桑乾河上》修改箋評》（長沙：湖南人民出版社，1984）。

102 金宏宇，〈名著的版本批評──《桑乾河上》的修改與解讀差異〉，《武漢大學學報》第 1 期（2004），頁 58-63。

103 金宏宇，《中國現代長篇小說名著版本校評》（北京：人民文學出版社，2004）。

104 劉再復、林崗，〈中國現代小說的政治式寫作──從〈春蠶〉至《太陽照在桑乾河上》〉，唐小兵主編，《再解讀：大眾文藝與意識形態》，頁 44、46。

為「惡霸」而非普通地主形象來塑造的，因此「農民報復性的情感與行為不應受到指責」。眞正有道義上問題的是《暴風驟雨》第二部分。[105]

程娟娟，〈以眾虐獨」，還是「快意恩仇」──再論土改敘事的道義性兼與閻浩崗先生商榷〉裡認為土改的意義是政治上的、是為了改造鄉村社會的權力結構，因此前提是必須打倒舊有權力者，那麼只有讓舊有權力者成為惡霸地主，才能構成復仇的正義感，所以在錢文貴到底是惡霸地主還是鄉村精英的問題上，丁玲事實上是採取模糊的修辭處理，既然如此，那麼所謂的「受害者」集體對於「施暴者」採取革命名義下的「復仇」行為，是否具有合理性？是可以再作探討的。[106] 古大勇，〈再論《太陽照在桑乾河上》「土改」敘事中的道義問題──對閻浩崗批評劉再復的反批評〉，古文釐清劉、閻之間意見的分歧在於概念理解的錯位，對劉來說是將「錢文貴」作為普遍意義上的地主形象符碼來運用的。而閻文則把「錢文貴」作為地主階級的一部分──惡霸性」地主形象來看待的，以史實來看，這種對地主的暴力批鬥並非個別現象，而是普遍存在於當時農村。另外，古氏並分析了劉、閻事實上都有一人道主義的底線，在基本觀點上是相同的。[107]

e. 現代化想像

胡玉偉，〈「太陽」・「河」・「創世」史詩──《太陽照在桑乾河上》

---

[105] 閻浩崗，〈「土改」敘事中的道義問題──就《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》的評價與劉再復等先生商榷〉，《海南師範大學學報（社會科學版）》第 6 期（2010），頁 1-7。

[106] 程娟娟，〈「以眾虐獨」，還是「快意恩仇」──再論土改敘事的道義性兼與閻浩崗先生商榷〉，《華北電力大學學報（社會科學版）》第 1 期（2013），頁 101-106。

[107] 古大勇，〈再論《太陽照在桑乾河上》「土改」敘事中的道義問題──對閻浩崗批評劉再復的反批評〉，《長春工業大學學報（社會科學版）》第 5 期（2014），頁 88-92。

的再解讀〉，[108] 丁玲以文學的形式對新的歷史行為進行跟蹤。在特殊的歷史、文化語境中想像和建構歷史。繼胡玉偉指出《太陽照在桑乾河上》時間的史詩感，袁紅濤進一步深化，他在〈「一部關於中國變化的小說」──重評《太陽照在桑乾河上》〉從現代民族國家與傳統宗法鄉村社會衝突與改造的關係來解讀《太陽照在桑乾河上》，又指出文學敘事本身即是新的話語建構歷史、確立權威過程中的重要形式。[109] 袁紅濤，〈「眞實」的「改寫」與「新中國」想像──論《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》的敘事意識〉認為兩者透過敘事意識傳遞出關於「新中國」的想像。[110]

f. 其他

對《太陽照在桑乾河》的研究，尚有對其人物形象的分析，例如周聚群，〈創作心態的純潔化與複雜化──論《太陽照在桑乾河上》中人物形象的塑造〉[111] 從新型農民、落後農民和知識分子等人物的塑造上，發現出丁玲順應政策要求時的自覺與自願和試圖彌合「政策」與「形象」間的裂痕的努力。鄭鵬飛，〈敘事的搖擺：在女性話語與革命話語之間──《太陽照在桑乾河上》中的李子俊女人形象分析〉，[112] 鄭氏藉由李子俊女人的形象來揭示丁玲的女性意識在革命話語的掩藏之下，仍然有其顯現之處。廖

[108] 胡玉偉，〈「太陽」·「河」·「創世」史詩──《太陽照在桑乾河上》的再解讀〉，《社會科學輯刊》第 3 期（2005），頁 172-177。

[109] 袁紅濤，〈「一部關於中國變化的小說」──重評《太陽照在桑乾河上》〉，《中國現代文學研究叢刊》第 2 期（2008），頁 154-164。

[110] 袁紅濤，〈「眞實」的「改寫」與「新中國」想像──論《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》的敘事意識〉，《學術探索》第 1 期（2011），頁 127-131。

周聚群，〈創作心態的純潔化與複雜化──論《太陽照在桑乾河上》中人物形象的塑造〉，《安徽廣播電視大學學報》第 3 期（2012），頁 100-104。

[112] 鄭鵬飛，〈敘事的搖擺：在女性話語與革命話語之間──《太陽照在桑乾河上》中的李子俊女人形象分析〉，《重慶郵電學院學報（社會科學版）》第 6 期（2006），頁 916-918。

曉梅，〈思想的產物——解析丁玲的小說《太陽照在桑乾河上》中黑妮的形象意義〉，藉由分析黑妮形象來觀察丁玲在認同主流意識形態中的心路歷程，並且認爲黑妮是丁玲努力尋求自我和自我改變力求獲得主流意識形態認同的結果。[113] 黃曙光，〈革命經典中的懲惡揚善與階級外衣——以《太陽照在桑乾河上》的錢文貴爲例〉提出小說表面上是寫土改中的階級鬥爭，實質上卻講了一個懲惡揚善的故事。錢文貴之所以成爲土改中的頭號鬥爭對象並不因爲他是地主，而因爲他是群眾痛恨的鄉村惡霸。[114]

王再興，〈土改暴力、農民「解放」與文學講述——以丁玲和《太陽照在桑乾河上》爲中心〉[115] 以顧湧、錢文貴和土改暴力三方面來觀察丁玲在《太陽照在桑乾河上》對於土改運動歷史化敘事的改寫，尋找文本與歷史的裂隙。

萬直純，〈《太陽照在桑乾河上》中的農村宗法社會〉則另闢蹊徑。文章採取中國傳統宗法社會的視角，萬氏認爲丁玲寫出了農村傳統宗法關係與新的階級身分的複雜之處、宗法觀念與階級意識的衝突情形。而隨著土改運動的展開，農民也逐漸拋棄封建宗法關係的包袱，重新獲得土地及自我。[116]

(2) 《暴風驟雨》

基本上來說《暴風驟雨》的風格較《太陽照在桑乾河上》更爲貼近政

---

113 廖曉梅，〈思想的產物——解析丁玲的小說《太陽照在桑乾河上》中黑妮的形象意義〉，《文教資料》第 11 期（2009），頁 20-21。

114 黃曙光，〈革命經典中的懲惡揚善與階級外衣——以《太陽照在桑干河上》的錢文貴爲例〉，《江漢論壇》第 7 期（2009），頁 118-121。

115 王再興，〈土改暴力、農民「解放」與文學講述——以丁玲和《太陽照在桑乾河上》爲中心〉，《文藝爭鳴》12 期（2013），頁 45-51。

116 萬直純，〈《太陽照在桑乾河上》中的農村宗法社會〉，《中國現代文學研究叢刊》第 3 期（2000），頁 245-262。

策，是正統主流意識形態下的產物，模糊地帶不多，因此可供揣度想像的罅隙自然減少，因此探討《暴風驟雨》多從政策、史料、話語和人物的角度做分析：

在政策方面：蔡天心的〈從《暴風驟雨》裡看東北農村新人物底成長〉認爲《暴風驟雨》創造了農村新人物的形象，但是因爲「作者對於革命的現實主義的認識有偏差」回避了土改中的偏向問題，作品的批判力度與教育意義都隨之弱化。[117] 秦林芳在〈《暴風驟雨》中的迷失——周立波《暴風驟雨》再論〉認爲，周立波在對客觀事件的呈現中喪失了自我、消融了個性。他所熱衷展現的只是在某種觀念、理論指示下剪裁了的「歷史」，而沒有在對現實的再現中融進主體的獨特感悟。[118] 鄭術靜，〈論非虛構性文本對小說的介入——以《暴風驟雨》爲例〉，[119] 鄭氏所謂的「非虛構性文本」是指在主流意識形態下，相關部門就國家的政策、路線方針等發佈的政策性文件。而「非虛構性文本」大量介入《暴風驟雨》之中，使具有現實功利性和歷史局限性的特徵。劉娟，〈政策的回應 時代的產物——淺析《暴風驟雨》〉則從創作過程、人物形象塑造、文本影響來分析其與〈在延安文藝座談會上的講話〉的對應關係。[120]

在話語方面：唐小兵的〈暴力的辯證法——重讀《暴風驟雨》〉意圖揭示《暴風驟雨》暴力的文學形態，以及文學對暴力的轉述。而轉述的方式，

---

117 蔡天心，〈從《暴風驟雨》裡看東北農村新人物底成長〉，原載於《東北文藝》第1卷第2期（1950年3月15日），收入李華盛、胡光凡編，《周立波研究資料》（長沙：湖南人民出版社，1983），頁264-271。

118 秦林芳，〈《暴風驟雨》中的迷失——周立波《暴風驟雨》再論〉，《名作欣賞》第4期（1994），頁104-108。

119 鄭術靜，〈論非虛構性文本對小說的介入——以《暴風驟雨》爲例〉，《文教資料》第20期（2015），頁5-6。

120 劉娟，〈政策的回應 時代的產物——淺析《暴風驟雨》〉，《黑龍江史志》第22期（2009），頁102、106。

正是利用對農民語言的剝奪割離，眞正在背後主導作用的是體制化語言，而「語言」／「身體」（「訴苦」／「傷疤」）構成一套新的語言行爲或者說新的象徵性儀式。這是由仇恨構成主體，以仇恨爲內容的暴力語言，正是服務於文本背後的權力關係和運作機制的。[121] 唐小兵的研究初初涉及了《暴風驟雨》中語言的重要性，而李楊的研究，進一步將之稱爲兩種聲音的對立：一種是講述自身翻身解放故事的農民聲音，另一種是通過工作隊的蕭隊長講述農民翻身故事的「現代」聲音，它們的並存使小說失得了「外在性」的現代視角。並且認爲《暴風驟雨》最大的貢獻在於寫出了農村話語秩序的轉變。[122]

易蓮媛，〈自我認同及其猶疑——論《暴風驟雨》的工作隊修辭〉接續李楊的研究，觀察到「現代」聲音中，又可看出兩種不同：一種普遍性的革命話語和工作隊的實踐用語。另一種則是。介乎最高聲音和農民聲音之間的起到溝通作用的居間性語言一工作隊修辭。工作隊修辭是工作隊將新政權的文件話語轉化爲農民可接受語言時的特定方式，另一方面也指小說由此而形成的總體修辭風格。[123]

黃科安，〈重構新的社會秩序與意識形態的修辭立場——關於周立波《暴風驟雨》的一種解讀〉，也認爲周立波利用「革命話語」對「農民語言」的進行改造和修正，而周立波對「農民語言」的運用，其本身就是有強烈的意識形態的動機和目的。[124] 蘇奎在〈現代革命與傳統復仇——《暴

---

[121] 唐小兵，〈暴力的辯證法——重讀《暴風驟雨》〉，唐小兵編，《再解讀：大眾文藝與意識形態（增訂版）》（北京：北京大學出版社，2007），頁 111-127。

[122] 李楊，《抗爭宿命之路》（吉林：時代文藝出版社，1993）。

[123] 易蓮媛，〈自我認同及其猶疑——論《暴風驟雨》的工作隊修辭〉，《理論與創作》第 4 期（2007），頁 94-98。

[124] 黃科安，〈重構新的社會秩序與意識形態的修辭立場——關於周立波《暴風驟雨》的一種解讀〉，《福建師範大學學報（哲學社會科學版）》第 6 期（2008），頁 75-80。

風驟雨》的內在沖突〉中指出《暴風驟雨》在展現現代革命的過程中，卻無意識地滲透進了傳統的復仇心理言行，現代革命與傳統復仇兩種話語是互相衝突的，但是因爲目的的一致性，兩者最終實現了互融。[125] 董正宇在〈「大眾群言」文學時代的前奏——評周立波《暴風驟雨》的語言策略及其他〉主張《暴風驟雨》的文學語言策略，其實是對東北農民的方言口語一種單純的模仿和記錄，沒有能夠在揣摩和提煉中形成自己新的語言風格，從而也降低了作品的文學價值。[126]

以研究者對於《暴風驟雨》的分析來看，大概可以看出《暴風驟雨》最明顯的特色即是呈現了新的意識形態進入民間時，如何將政策話語靈活轉換爲農民話語，前者對後者如何改造和滲透。並且將革命話語與意識形態包裹進農民語言和傳統道德之中，並完全呈現了以此成功動員農民的整個過程。

在史料方面：張均，〈召喚「隱藏的歷史」——《暴風驟雨》動員敘述研究〉以地方史料試作疏考，並從革命文化生產角度對其本事與故事之間的演變成因略作闡解。他認爲《暴風驟雨》對土改動員本事的大幅改寫與創造，使得村莊眞實的歷史被作家打成了「碎片」，讓「階級」完全支配此一鄉村志的撰寫，從而使其納入共產黨所希望的國家圖景之中。[127] 李文剛，〈淺析周立波小說《暴風驟雨》人物形象與生活原型〉，走訪故事的發生地和人物形象生活原型，並對照分析書中的藝術形象與生活原型，闡明了現實生活對於文學創作的重要性。[128] 張均，〈區分的辯證法——《暴

125 蘇奎，〈現代革命與傳統復仇——《暴風驟雨》的內在沖突〉，《文藝爭鳴》第 9 期（2013），頁 129-133。

126 董正宇，〈「大眾群言」文學時代的前奏——評周立波《暴風驟雨》的語言策略及其他〉，《理論與創作》第 1 期（2005），頁 82-85。

127 張均，〈召喚「隱藏的歷史」——《暴風驟雨》動員敘述研究〉，《中國現代文學研究叢刊》，第 6 期（2012），頁 10-23。

128 李文剛，〈淺析周立波小說《暴風驟雨》人物形象與生活原型〉，《廈門廣播電視大學學報》第 2 期（2003），頁 61-65。

風驟雨》人物本事研究〉從《暴風驟雨》的故事發生地東北鄉村中找尋郭全海、趙玉林、韓鳳歧等人物原型，並從原型人物的實際生活中，辨別出周立波做了如何的修改，他認爲這是被社會主義現實主義重新增刪歸類和組織，並以階級民族倫理等多重話語的互動，共同重新建構了小說中的農民和地主。[129] 程娟娟在〈關於《暴風驟雨》與《東北日報》的幾則史料〉中發現周立波認眞學習報紙上的政策法令和成功典型，並在小說情節設計和細節描寫中受某些報道的啓發和影響，《暴風驟雨》與《東北日報》有著千絲萬縷的聯繫。[130]

版本的部分則有胡光凡，〈從手稿和版本看周立波對《暴風驟雨》的修改〉，[131] 胡光凡將建國前所出版的《暴風驟雨》和建國後的版本逐一對照，並且認爲周立波的修改有助於文字的簡潔與人物形象的塑造。馬亞琳，〈《暴風驟雨》的版本變遷與文本修改〉，[132] 通過版本對校，發現作品版本變遷及其修改背後的時代原因，並且分析當代文學在《暴風驟雨》中所留下的時代特徵及審美意味。

在人物的部分，譚廷杰，〈試論《暴風驟雨》中翻身農民形象〉，[133] 認爲翻身農民形象有三個方面的特徵即受苦深、心靈美、尙有缺點。趙玉林、郭全海這兩個代表人物，不僅突破了現代文學史上前面兩個十年中農民形

---

[129] 張均，〈區分的辯證法——《暴風驟雨》人物本事研究〉，《南京師大學報（社會科學版）》第 5 期（2012），頁 139-146。

[130] 程娟娟，〈關於《暴風驟雨》與《東北日報》的幾則史料〉，《阿壩師範高等專科學校學報》第 1 期（2012），頁 77-80。

[131] 胡光凡，〈從手稿和版本看周立波對《暴風驟雨》的修改〉，《社會科學戰線》第 4 期（1987），頁 277-280。

[132] 馬亞琳，〈《暴風驟雨》的版本變遷與文本修改〉，《重慶師範大學學報（哲學社會科學版）》第 1 期（2013），頁 69-74。

[133] 譚廷杰，〈試論《暴風驟雨》中翻身農民形象〉，《懷化師專學報（哲學社會科學版）》第 4 期（1986），頁 66-72。

象的局限，而且是四〇年代翻身農民形象的佼佼者。譚廷杰，〈蕭祥──中國現代文學中共產黨人的典型形象〉，[134] 從多方面來論述蕭祥的性格特徵，並認爲他是中國現代文學中塑造得最成功、最豐滿、有血有肉的共產黨人的典型形象。宋瓊英則提出了不同的看法。宋氏認爲，周立波創作蕭祥只從一般的階級性出發來寫人。他用人物關係上的二元對立掩蓋了對人物內在精神上的二元對立的探索，這使得蕭祥這一人物的性格不可能豐滿而生動。因此蕭祥完全符合主流意識形態的知識分子革命者形象，但在審美價值方面卻有所不足。[135]

另外還有零星的，用不同的研究角度探討《暴風驟雨》，如陶文俊、黃孝東，〈從人類學的視角看小說《暴風驟雨》〉，[136] 則爲我們提供解析的另一途徑，他認爲：由於小說中的人物和地點都是以元寶村以及周邊鄉鎮的眞實資料提煉而成的，作者角色以及文本創作過程與人類學者和人類學田野民族志具有較高的相似性。雖然其論點可以再做商榷，但的確提供了一嶄新的觀察角度。

3. 比較研究

(1) 共時性（synchronic）比較研究

共時研究主要是以時間來做區隔，將同一時期的作品對比相較，是一橫向研究，而中國大陸土改小說的研究多半著眼在《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》兩者之間的比較，如顧瑯川，〈《太陽照在桑乾河上》《暴

134 譚廷杰，〈蕭祥──中國現代文學中共產黨人的典型形象〉，《懷化師專社會科學學報》第 3 期（1987），頁 70-75。

135 宋瓊英，〈論《暴風驟雨》中的蕭祥〉，《湖南第一師範學院學報》第 3 期（2010），頁 106-110。

136 陶文俊、黃孝東，〈從人類學的視角看小說《暴風驟雨》〉，《和田師範專科學校學報》第 32 卷第 5 期（2013 年 10 月），頁 85-88。

風驟雨》兩部作品風格之比較研究〉、[137] 劉德崗，〈《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》創作藝術之比較〉、[138] 劉德崗，〈奇葩兩朵　各呈異彩——《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》之比較〉、[139] 鄒永常，〈《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》之比較〉、[140] 黃綺麗，〈試比較《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》之不同藝術風格〉、[141] 陳琳，〈歷史變革中的靈魂透視——《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》人物塑造之比較〉、[142] 陳琦，〈有關《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》的比較分析〉、[143] 馬瑞海，〈《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》創作藝術之比較〉、[144] 徐元容，〈《暴風驟雨》與《太陽照在桑乾河上》比較〉、[145] 徐其超，〈兩種創作個性　兩樣表現手法——《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》人物描寫之比較〉、[146]

---

137 顧瑯川，〈《太陽照在桑乾河上》《暴風驟雨》兩部作品風格之比較研究〉，《紹興師專學報（社會科學版）》第 1 期（1983），頁 43-49。

138 劉德崗，〈《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》創作藝術之比較〉，《漯河職業技術學院學報（綜合版）》第 2 期（2005），頁 109-111。

139 劉德崗，〈奇葩兩朵　各呈異彩——《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》之比較〉，《安陽工學院學報》第 5 期（2005），頁 113-115。

140 鄒永常，〈《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》之比較〉，《湖南文理學院學報（社會科學版）》第 4 期（2007），頁 92-94。

141 黃綺麗，〈試比較《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》之不同藝術風格〉，《渤海學刊》第 4 期（1985），頁 58-62。

142 陳琳，〈歷史變革中的靈魂透視——《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》人物塑造之比較〉，《安徽教育學院學報（哲學社會科學版）》第 2 期（1999），頁 53-56。

143 陳琦，〈有關《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》的比較分析〉，《民營科技》第 10 期（2012），頁 144。

144 馬瑞海，〈《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》創作藝術之比較〉，《前沿》第 10 期（2007），頁 234-236。

145 徐元容，〈《暴風驟雨》與《太陽照在桑乾河上》比較〉，《六盤水師範高等專科學校學報》第 3 期（1996），頁 58-61。

146 徐其超，〈兩種創作個性　兩樣表現手法——《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》人物描寫之比較〉，《南充師院學報（哲學社會科學版）》第 1 期（1981），頁 77-87、頁 22。

王原璞，〈《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》的比較〉、[147] 王國柱，〈《桑乾河上》與《暴風驟雨》的比較〉、[148] 王華，（比較《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》〉、[149] 吳昌雲，〈《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》創等等，大部分從主題思想、藝術風格、人物形象、語作藝術之比較〉、[150] 石慧，〈《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》之比較〉[151] 言特色、情節結構等方面進行比較。

另外，還有將《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》和同時期的《江山村十日》作一比較，如鄭富成，〈《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》與《江山村十日》比較論〉，[152] 研究者探討與《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》幾乎同時出現的《江山村十日》，其文卻少有人注意的原因，他認爲《江山村十日》著重反映了農民階級內部的矛盾，又不加選擇地如實寫出，不免有剪裁提煉不夠之嫌。也就是不夠「典型化」，描寫的鬥爭也比較簡單，對塑造人物也較一般化。大抵來說，鄭氏之言仍然不脫政治標準的框架。

(2) 歷時性（diachronic）比較研究

土改小說在歷時層面的研究上，有兩種研究路徑：一是將同一作家的

[147] 王原璞，〈《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》的比較〉，《河南師範大學學報（哲學社會科學版）》第 5 期（1997），頁 68-69。

[148] 王國柱，〈《桑乾河上》與《暴風驟雨》的比較〉，《杭州大學學報（哲學社會科學版）》第 2 期（1987），頁 61-64、103。

[149] 王華，（比較《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》〉，《作家》第 4 期（2015），頁 44-45。

[150] 吳昌雲，〈《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》創作藝術之比較〉，《內蒙古電大學刊》第 7 期（2007），頁 38-40。

[151] 石慧，〈《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》之比較〉，《湖北廣播電視大學學報》第 1 期（2006），頁 65-66。

[152] 鄭富成，〈《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》與《江山村十日》比較論〉，《河北師範大學學報（社會科學版）》第 4 期（1987），頁 15-20。

作品進行比較，透過作品的相似或不同來考察思想風格變化的軌跡。其中最受研究者關注的是周立波的《暴風驟雨》和《山鄉巨變》。

王進莊，〈周立波：鄉村敘事與現代民族國家想像——以《暴風驟雨》和《山鄉巨變》爲例〉，《暴風驟雨》和《山鄉巨變》有極大的不同，但造成差異的主要原因不是藝術風格的不同，而在於作家在自身經驗和政黨的現代民族國家想像關係上新的視角和立場。《暴風驟雨》是周立波對政黨的現代民族國家想像的高度認同和服膺。《山鄉巨變》卻呈現出鄉村敘事與現代民族國家想像之間的融合和裂隙，具有更大的言說魅力。[153]

劉海軍，吳浪平，〈從激進歸趨溫和——論周立波《暴風驟雨》、《山鄉巨變》革命姿態的變遷〉，周立波的兩部長篇小說《暴風驟雨》和《山鄉巨變》展現著作者不同的革命姿態，前者突出的是革命的「暴力性質」；後者展現的則是革命的「變革」性質。而不同的原因在客觀方面，不同的時代環境使然。從主觀方面來看，周立波寫作《暴風驟雨》，是以革命幹部身份緊跟政治，而《山鄉巨變》是他精神返鄉的產物。[154]

鄒理，〈試析周立波小說蘊含的社會理想與人文精神——從《暴風驟雨》到《山鄉巨變》〉，研究者進行文本細讀後，觀察出周立波在其中寄寓的社會理想、人文精神與價值觀念。[155]

二是對不同時空的土改作品進行比較，例如張全之、劉媛媛，〈中國兩類土改小說的比較研究〉，[156] 對於四五〇年代和八九〇年代的土改小說

---

153 王進莊，〈周立波：鄉村敘事與現代民族國家想像——以《暴風驟雨》和《山鄉巨變》爲例〉，《名作欣賞》第 2 期（2007），頁 77-80。

154 劉海軍，吳浪平，〈從激進歸趨溫和——論周立波《暴風驟雨》、《山鄉巨變》革命姿態的變遷〉，《船山學刊》第 1 期（2008），頁 146-148。

155 鄒理，〈試析周立波小說蘊含的社會理想與人文精神——從《暴風驟雨》到《山鄉巨變》〉，《湖南社會科學》第 3 期（2008），頁 151-153。

156 張全之、劉媛媛，〈中國兩類土改小說的比較研究〉，《文史哲》第 2 期（2012），頁 129-139。

做了深入的剖析，前者是「政治運動史」；後者則是「私人生命史」。前者的出現與左翼文學傳統血脈貫通，而後者則是與新時期以來的新啓蒙文學爲思想依託。吉曉螢，〈對土改小說的認識與思考〉，[157] 也是將兩類土改小說作比較，分析了其中的優點和不足。

張謙芬在〈從互文性評張愛玲與丁玲的土改書寫〉中分析了二人作品中敘事結構、人物關係、暴力描寫、敘述立場的不同，認爲張愛玲並不僅僅只是對丁玲作品機械式的模仿，其中蘊有張氏自己的思考。[158] 蕭菊蘋在〈《赤地之戀》對《太陽照在桑乾河上》的借鑒〉[159] 中詳細比較了《赤地之戀》與《太陽照在桑乾河上》描寫細節的雷同之處。黃勇在〈土改的兩張面孔──《暴風驟雨》、《故鄉天下黃花》敘事比較〉中從敘事模式、人物設置、細節比對等方面對《暴風驟雨》、《故鄉天下黃花》進行分析，並認爲《故鄉》刻意與《暴風驟雨》形成「互文」關係，對正統土改敘事的「偉大意義」進行了消解與顛覆。[160]

總觀以上研究成果，可以歸納出幾個中國大陸土改小說研究的大方向：

第一是研究者紛紛注意到中國大陸土改小說與政策方面微妙的關係，新時期以前的文學批評從意識形態的角度進行理解和闡釋無可厚非，新時期以後的「再解讀」風潮是否也是另一種意識形態展現？土改小說固然爲「奉命之作」，但是在「奉命」之中，有無作者無意識流露出的文本縫隙？依據同樣的政策法規，不同的作家分別採取何種敘事態度？強調了

[157] 吉曉螢，〈對土改小說的認識與思考〉，《山西師大學報（社會科學版）》（2014 年 3 月），頁 45-46。

[158] 張謙芬，〈從互文性評張愛玲與丁玲的土改書寫〉，《理論與創作》第 1 期（2006），頁 100-105。

[159] 蕭菊蘋，〈《赤地之戀》對《太陽照在桑乾河上》的借鑒〉，《長城》第 5 期（2009），頁 37-38。

[160] 黃勇，〈土改的兩張面孔──《暴風驟雨》、《故鄉天下黃花》敘事比較〉，《小說評論》第 1 期（2006），頁 81-95。

哪些政策、淡化了哪些政策？又如何爲法規化的政策進行藝術加工？似乎尚未有全面性的研究。

第二則是進入新時期以來，多元化的文學批評方法，使得研究者嘗試由各面向詮釋土改小說，敘事學理論、結構主義、女性主義等，都被嘗試運用在土改小說的分析之中。另外，在文學批評中出現了被稱爲「文化批評」的新形態。這種批評關注作品的文化性質和它如何被生產、被接受的過程，拓展了土改小說的研究視野。除了文化批評將土改小說放置於社會學、由意識形態的標準轉移到文學審美上，亦可以顯示出研究者看待中國大陸土改小說已不僅僅是政策的傳聲筒，而是將其視爲眞正的文學作品。

第三則是如何評價中國大陸土改小說。事實上，這是一個敏感的問題，中國大陸土改小說不僅與文學史上「經典」化的過程密切相關，還與政治意識形態牽扯不清，和「革命」「暴力」也脫不了關係，簡言之，土改牽涉到的是制度正義性的問題，而此問題是研究者各自採取不同立場、爭訟多年的話題，土改小說既然是正面描寫土地運動的作品，那麼不同價值觀的研究者對其的評價自然差距極大。更爲複雜的是，土改小說還牽涉到「歷史」與「眞實」的層面。當「土改」由政治時事變成了歷史記憶之後，「與土改沒有時間距離、沒有歷史間隔、敘述『當時當事』的小說」[161]的眞實性遭受到懷疑。當土改小說失去了合理性、正義性和眞實性之後，是否還存在獨立的藝術審美價值？但換個角度來看，即使是一個時代的主流敘事，也無法反映它的歷史全貌，作爲現今的研究者，與那時代有著相當的空間和時間距離，自然僅能透過文本略窺一二，而在重新閱讀文本的同時，更能將其放在更悠遠寬廣的時空中做比照分析，從中獲得新的思考與領悟。

---

[161] 趙園，〈也談《太陽照在桑乾河上》〉，《芙蓉》4 期（1980），頁 226-233。

(二) 學位論文研究結果

黃勇《土改小說論——以文學敘事、知識分子、現代化爲中心》[162] 以各個時期的土改小說創作（包含新時期及張愛玲的作品）爲研究對象，主要分析了三個面向：第一，兩種小說敘事模式之間的全面系統比較；第二，運動中知識分子所進行的思想改造；第三，土改與階級、「現代化」在少數民族題材小說裏的關係和表現等。此論文是第一篇以土改小說爲主題的論文寫作，黃氏對土改小說的定義，也廣泛爲後學所使用。在此角度上來說，黃氏論文雖不是對土改小說的全面梳理，但的確深具啓發的作用。

趙璿昆《在文學與政策之間——20 世紀 40-50 年代土改小說研究》[163] 研究重點在於突出土改小說在「寫政策」與文學性之間的處境和生存狀態，討論體制化下的中國文學，但是卻沒有深入探討共產黨是如何進行文學規訓，完成體制化的進程，且文章中許多論點並無史料的有力支撐，例如：「土改極大地解放了農村生產力」的問題，另外，由於中共土改政策並非具有一致性，是應時而有階段性策略，那麼土改小說在不同時期的風格有無變化？都可以再作深入探討。

林雨平《「翻身」與農民主體的誕生——20 世紀 40-50 年代土改小說研究》[164] 分析在土改文本中共產黨如何使用階級話語改造農民，並且建構新的國家意識形態的過程，透過鄉村改造和訴苦動員，使農民的主體意識被喚起。論文廣泛的借鑒了跨學科的研究成果，論述較爲深入，但是卻留

162 黃勇，《土改小說論——以文學敘事、知識分子、現代化爲中心》（暨南大學碩士論文，2005）。

163 趙璿昆，《在文學與政策之間——20 世紀 40-50 年代土改小說研究》（西南大學碩士論文，2006）。

164 林雨平，《「翻身」與農民主體的誕生——20 世紀 40-50 年代土改小說研究》（華東師範大學碩士論文，2008）。

下了可以反思的空間：離開了經濟上和文化上的「翻身」，僅在政治領域中獲得主導權，此種所謂的「翻身」是否徹底？而農民的政治自主，是否就是現代意義上的民主？有無受到主流政權意識形態的操控？都是還可以再討論的議題。

劉金良《現代中國土改小說研究》[165] 此文以土改小說爲研究對象。土改小說的定義則沿用了黃勇的觀點，以「正統土改小說」和「非正統土改小說」作爲類別命名，從敘事模式、階級意識、作者的創作觀與歷史觀、意識形態等方面進行兩者的比較，正如作者自言是一「對土改小說的初步研究」，研究結果較爲浮面。

鄭立群《多維文化視野下的「土改」敘事──從解放區到新時期「土改書寫」的敘事變遷》[166] 以當代文學史上有關大陸土改運動的書寫爲研究對象，包括四五〇年代解放區文學、建國後十七年文學、新時期新歷史主義對於土改運動的想像，以及港臺作家的對土改運動的文學記憶。將研究對象劃分爲三類，分別對它們的敘事特徵做出分析。

舒暢《歷史的重與輕──大陸土改小說的兩種書寫》[167] 該論文試圖梳理當代大陸土改小說縱向寫作的發展變化線索，並分析前後期土改小說寫作的不同。其基本思路當是由賀仲明的〈重與輕：歷史的兩面一論中國當代文學中的土改題材小說〉發展而來，但論文深度不夠，且第二章關於人物形象的分析僅囿於前期土改小說的知識分子、農民、婦女，未做前後期的對照，似未扣緊主題。以抒情筆法行文，較爲欠缺理論根據。

劉媛媛《「土改」：不同時空中的文學影像──論 20 世紀四五十年代與

[165] 劉金良，《現代中國土改小說研究》（蘭州大學碩士論文，2008）。

[166] 鄭立群，《多維文化視野下的「土改」敘事──從解放區到新時期「土改書寫」的敘事變遷》（山東師範大學碩士論文，2008）。

[167] 舒暢，《歷史的重與輕──大陸土改小說的兩種書寫》（江西師範大學碩士論文，2009）。

八九十年代文學對土改事件的不同書寫》[168] 劉氏的論文比較了四五〇年代和八九〇年代不同的土改小說描寫，並且分別歸納了兩者的敘事特徵，但是簡單地將土改當作「推翻原有封建制生產關係、最終取得革命成功的必經之路」，將作家的創作視爲「熱情高漲的作家來不及等待土地改革運動的結束，就急切地握管奮書，描繪土改運動的歷史畫卷。」在此種理想主義的視角之下，未能凸顯毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》（毛氏文藝思想）對於土改小說的推進力及影響力，也漠視了土改小說特殊的政治動員作用。

程娟娟《土改文學敘事研究》論文的研究對象爲出現在二十世紀的土改文學（包含小說、詩歌、散文、戲劇），試圖通過對出現在不同時期（四〇年代、五〇至七〇年代、新時期）、不同地域（大陸、香港、臺灣）的土改敘事進行比較分析，從社會環境、情節模式、文化心理、人物形象、性別視角、文本改寫等諸多層面切入文本，挖掘土改文學的內部發展演變的脈絡。[169] 蒐集材料豐富，極具參考價值，但對於土改文學的定義及範圍未做清楚的說明，稍嫌浮泛。且文本數量過多，影響了分析的深刻性，容易流於斷章取義之嫌，尤其是對於新時期反映土改題材的小說，具體的文本分析內容顯然不足，例如文中舉出洪峰《模糊年代》爲分析對象，但僅僅提及《模糊年代》內容描述：「地主的妻女作爲勝利果實被分配給貧僱農爲妻，生活毫無幸福可言。」[170] 就一筆帶過，顯然太過粗疏。

而在中國大陸土改小說的部分，著重於土地政策對中國大陸土改小說的指導作用，忽略了文藝批判機制在中國大陸土改小說的創作中的規訓作用，以及當時的文藝思想對於中國大陸土改小說的影響，都不能不說是此

[168] 劉媛媛，《「土改」：不同時空中的文學影像——論 20 世紀四五十年代與八九十年代文學對土改事件的不同書寫》（曲阜師範大學碩士論文，2009）。

[169] 程娟娟，《土改文學敘事研究》（南開大學博士論文，2012）。

[170] 同前註，頁 98。

論文的缺憾。且此文研究範圍擴及小說、詩歌、散文、戲劇等方面，那麼其中是否有互文的關係？如何交互影響滲透？皆可再做深掘。

劉利茹《土改小說再解讀——以《春回地暖》《太陽照在桑乾河上》《暴風驟雨》爲中心》[171] 論文以《春回地暖》、《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》三部小說爲研究對象，用文本細讀的方式找尋在政策指導下的小說與作者之間的文本裂隙。

高洋《土改小說中地主形象的塑造模式》[172] 主要選取土改小說中具有代表性的三部作品（丁玲的《太陽照在桑乾河上》、周立波的《暴風驟雨》、趙樹理的《邪不壓正》）中的地主形象進行具體分析，並且認爲土改小說中塑造的此類完全從政治角度、階級角度解讀的地主形象是不符合歷史眞實的，是不成功的。不過，幾乎沒有引史料作爲佐證，也並沒有分析這類應運政策而產生的地主，有沒有隨著政策的變動調整形象的可能？

王平《新土改小說的暴力敘事研究》[173] 論文由暴力的角度考察新土改小說，探討了新土改小說暴力敘事的產生原因，及對小說暴力描寫的評價。並指出暴力敘事的價值是在反思歷史與人性的陰暗面，但僅以張煒的《古船》、尤鳳偉的「土改小說系列」中的四部《諾言》、《合歡》、《小燈》和《衣缽》、劉震雲的《故鄉天下黃花》和洪峰的《模糊年代》爲研究對象是否就能代表八〇年代中期至 2010 年所發表的新土改小說？暴力敘事在文本中有無美學上的價值？能夠引起怎樣的閱讀效果？並沒有再做深入的探討。

章秀完的碩士論文《「復仇——報恩」模式下的正統土改敘事》[174] 將傳統文學中的「復仇」與「報恩」書寫與正統土改敘事相結合，探討「復

---

171 劉利茹，《土改小說再解讀——以《春回地暖》《太陽照在桑乾河上》《暴風驟雨》爲中心》（河北師範大學碩士論文，2012）。

172 高洋，《土改小說中地主形象的塑造模式》（寧波大學碩士論文，2012）。

173 王平，《新土改小說的暴力敘事研究》（福建師範大學碩士論文，2013）。

174 章秀完，《「復仇——報恩」模式下的正統土改敘事》（福建師範大學碩士論文，2013）。

仇——報恩」模式對正統土改敘事中人物形象塑造、情節設計安排的影響，並對「復仇——報恩」模式下的正統土改敘事提出質疑：首先是知識分子話語的缺失；其二是忽視了對痞子文化的存在根源和危害。不過將土地改革運動代置到「復仇——報恩」模式，過於簡單化，忽略了土改背後的政治意義，而且農民自發性的參軍並不完全是爲了報恩，背後實有無路可退的窘境逼迫和保衛果實的自利思想，參照的土改作品只有《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》，文本數量太少，影響其論證的正確性。

魯太光《當代小說中的土地問題——以「土改小說」和「合作化小說」爲中心》[175] 以中共土地改革政策爲脈絡，重現 20 世紀中國現代化運動的整體歷史進程，企圖打破新時期以來既定的意識形態視野，重新以土改小說、農業合作化小說演繹土地政策的變化、農民心態的轉變，引證史料、理論極詳盡，但論文較偏向中共土地政策的闡釋以及作家本身參與農村生產的背景資料收集，無形之中，對於文本細讀的分析顯得較爲不足，僅以丁玲的《太陽照在桑乾河上》（傷痕敘事）、周立波的《暴風驟雨》（暴力敘事）、孫犁的《秋千》、《村歌》（新人敘事）、趙樹理的《三里灣》（現代農村想像）、柳青的《創業史》（現代農民形象）、浩然的《豔陽天》（現代歷史意識）爲論文分析對象，前三者爲土改小說部分，後三者是農業合作化小說，頗有裁剪文本遷就政策之慮。且有著濃厚的意識形態，對於土地政策在農村所造成的暴力氾濫、民生凋敝情形略而不提，一味認爲土改小說：

> 在丁玲那裏，在《太陽照在桑乾河上》中，湧動著的是沉鬱苦悶的生之呼喊，反映的是土改前中國農村社會之沉重負擔，以及在這負擔下掙扎的人民的生活疾苦，在周立波那裏，在《暴風驟雨》中，湧動著的是悲憤熱烈的革命之聲，反映的是土改中備受苦難侵蝕的農民站立起來，勇敢地，甚至狂熱地向著舊社會復仇；在孫犁這裏，在他的一

[175] 魯太光，《當代小說中的土地問題——以「土改小說」和「合作化小說」爲中心》（北京大學博士論文，2013）。

> 系列中短篇小說中，湧動著的是青春的健康的生長的聲音，反映的是中國農民逐步擺脫舊社會、舊制度的桎梏，在建設新社會、新生活的過程中，一步步成長起來，成熟起來的過程……[176]

這種以「土地改革是改變中國歷史、改變千萬農民命運的偉大歷史運動。」[177] 為前提的寫作，自然忽略了中國大陸土改小說中潛藏的知識分子話語、群眾話語與主流意識形態相悖的複雜面，將其過度簡單化了。

王鵬《當代土改小說研究——從敘事倫理角度進行考察》[178] 王氏引用劉小楓敘事倫理的理論將現代的敘事倫理分為人民倫理的大敘事和自由倫理的個體敘事，並將其應用至土改小說的分析中，他認為傳統土改小說通過土改敘事實現了對階級倫理的完美演繹，並解體置換鄉村民間傳統倫理秩序；新土改小說則以各具特色的小說創作技巧在小說中建構人道主義的敘述話語。而兩者在倫理敘事這個面向上都各自有其缺點，前者忽略了人性的內涵和個體生命，後者則專注於挖掘各種人性「惡」，且對鄉村民間文化形態的書寫較為偏狹。

整體而言，大部分的論文採取的都是比較研究，主要在對於傳統土改小說，和新時期以來，受到西方思潮影響的新歷史小說展開比較與分析。當然，透過分析相同題材的作品，更容易發現中國大陸土改小說的本質與特徵，亦可以拓寬闡釋的空間，但是除程娟娟《土改文學敘事研究》較為全面外，大部分的研究僅侷限於少數作品當中，而程娟娟的論文亦漏失當時頗具影響力的長篇小說，[179] 不能不說是一個不足之處。

---

[176] 同前註，頁 111。

[177] 同前註，頁 96。

[178] 王鵬，《當代土改小說研究——從敘事倫理角度進行考察》（南京師範大學碩士論文，2014）。

[179] 例如夏志清，《中國現代小說史》中有所記載、在當時受到讚譽的《活人塘》（陳登科）。

第四節　研究方法與研究架構

中國文學素來有「文以載道」的傳統，文學承擔著社會責任，作家們則有著天生的使命感，因之，文學與政治從中國整個的文學發展史來看，都不可能毫無牽連，尤其是土改小說，它與土地政策、主流價值觀[180] 有著千絲萬縷的關係，在《講話》發表後到文革結束的時間段中，作家儼然成爲黨的代言人，用作品呈現出對政策的理解，從積極的一面來說，此時的作品歌頌了嶄新的時代，洋溢著樂觀光明的奮鬥精神；但從消極的一面來說，作家們放棄了針砭時政、揭露社會陰暗面的使命，文學淪爲政治的附庸。因而當政治社會環境產生變化時，中國大陸土改小說得到的評價可說是正反兩極。正是由於中國大陸土改小說這種特殊性，我們必須了解產生土改小說的「歷史語境」，而非以當代認同的價值觀念武斷地予以褒貶。

所以要完整解讀作品，必須考慮到影響作品的外部因素，產生作品的時代背景、它與當時社會、政治、哲學等方面的關係，尤其是在毛澤東文藝思想的具體理論指導下，土改寫作幾乎是緊跟著現實中實施的土改運動同步進行，因此瞭解當時的歷史成爲研究中不可缺少的重要環節。因此本書將採取文史互證與文本細讀的方式，通過蒐集史料和重要的土地政策文件進行對比，且與作品交互分析比較，探討作者如何表現政策、如何反映當時的農村社會關係，並以解讀小說作爲主要研究基礎。

當然，文學研究與歷史研究還是有著本質上的不同，這就是所謂「眞實性」的問題。大陸學者張均就曾在討論會上坦言：

---

180 根據宋劍華的定義，主流價值觀乃是以馬克思主義哲學思想爲理論基礎而建立起來的、主導中國現代社會歷史進程的無產階級意識形態價值觀。（宋劍華，《百年文學與主流意識形態》（長沙：湖南教育出版社，2002），頁 1。）

> 我自己看過一些檔案材料，包括當時土改運動中開會講話、工作隊問題報告等等。這其中，真實性問題最為突出，材料看多了就會發現我們的文學作品非常不真實，譬如，小說《暴風驟雨》中寫到的事情很多都經不起推敲。[181]

歷史以話語的形式存在，那麼話語對於歷史的「如何表述」就具有極大的決定權，話語對歷史採用怎樣的解釋，影響了人們對歷史的認識，這就是所謂的話語權或話語解釋權。因此莫言說：「歷史是人寫的，英雄是人造的。」。[182] 陳思和也曾經比較過土改的文學意義和歷史意義的關係：

> 歷史學學者把一系列數據舉出來，推斷土改運動的是非功過，而文學領域的創作則已經超越了歷史學的研究成果，他們直逼人性，……這就是藝術真實比歷史真實更加長久的道理。[183]

文學畢竟不等同於歷史，無法以其政治作用來作爲衡量自身的價值的尺度。所以固然對土改文學的研究不能脫離其歷史語境，但是執著於在所謂「眞實性」的問題，甚至影響了對作品的價值判斷，又未免失之偏頗。因爲文學的確有其獨立性，當土改過去多年後，讀者重新閱讀它之際，仍然有各種情緒與思考的湧現，它雖涉及歷史卻不屬於歷史，隨著接受語境的不同，它與歷史之間的距離越來越爲人所看清，其本身所獨有的文學審美價值就逐漸體現。換個角度來看，在「文學」與「歷史」之間，兩者的不一致其實更堪玩味。將小說文本與歷史史料對照之下，對於作者的意識形態、審美趨向、藝術選擇等方向，作者之所以取此捨彼的藝術或政治考量，也更能有清楚的理解。

---

181 〈土改和右派：關於當代歷史的寫作〉，《粵海風》第 3 期（2014），頁 58-65。

182 莫言，〈我的故鄉與我的小說〉，《當代作家評論》第 2 期（1993），頁 37-39。

183 陳思和，〈六十年文學話土改〉，胡星亮主編，《中國現當代文學論叢》第五卷第二期（上海：上海人民出版社，2010），頁 49。

另一方面，本書將立基於文本細讀的方式，除了應用西方敘事學的文本分析方法以外，本書亦將使用主要包括小說題材、小說主題、小說人物形象的分析等傳統的小說理論進行中國大陸土改小說的解讀。對於如何分析文學作品，有所謂「內在批評」與「外在批評」。丁柏銓、周曉揚對此做了詳盡的解釋：

> 新時期的小說批評，亟待解決的第一個問題，即是要處理好內在批評與外在批評的關係。在新時期所謂的內在批評即是將文學作品看做是相對的自足體，可以深入作品中進行藝術的把握及合於規律的批評。而外在批評則是不把文學作品當作是絕對封閉的、孤立存在的自足體。換言之，文學作品是由多種因素所構成的，外部研究則是可以看出影響、制約、或決定作品的外部因素。因此，在分析作品時，不僅僅是分析作品的形式因素，也應分析作品中所涉及的社會、歷史、政治、經濟、思想、道德、心理、文化……等等因素。[184]

換言之，單一一種批評方式都有其不足之處：

> 作品雖然可以自成一個系統，然而脫離了作品所反映的生活，就難解反映生活的作品；如果脫離了對接受主體——讀者的認知，就難解作品在完成之後，是如何在讀者閱讀的過程中達到藝術再造的審美經驗。[185]

基本上，本書傾向以解讀小說爲基礎，進行分析詮釋中國大陸土改小說，並且盡量立基於當時的時代背景來展開中國大陸土改小說研究的論述，希望能進一步拓展文本的闡釋空間。

本文的研究將在前人研究成果的基礎上，希望能兼具宏觀及微觀兩種視野，旨在剖析與梳理中國大陸土改小說此一宏大敘述背後所遮蔽或浮現

[184] 丁柏銓、周曉揚，《新時期小說思潮和小說流變》（南京：南京大學出版社，1991），頁 208-210。

[185] 同前註，頁 210-211。

的總總問題：土改小說是什麼樣性質的小說？它反映了怎樣的歷史眞實與生活眞實？完成了那些政治目的？在中國當代文學史上的定位應是如何？希望能藉由本文，稍稍解答這些問題。

論文預期的研究價値，其一，中共土地改革運動是中共歷史上的重大事件，在過程中的暴力行為難以控制，甚至可以說土改運動的暴力是上承湖南農民運動，下啓文革中貧下中農法庭，而其影響不僅是經濟、政治層面，更擴及社會、文化等面向，甚至持續到今日，重要性不言可喻。其二，目前在臺灣可見的學術成果上，絕少針對中國大陸土改小說進行敘事方面的研究，但中國大陸土改小說卻是構建共和國歷史的一個重要部分，上承解放區文學遺緒，下啓十七年文學風格，因此，對於土改小說或許還有可以開拓的研究空間。

第一章緒論。說明主要問題意識與研究方法。

第二章主要說明中共土改運動的文學、政治背景。毛澤東延安座談會上的講話，是毛澤東文藝思想的具體理論，自此之後，文學確立了服務的目的和對象，確立了文學為政治服務的從屬關係，無形中對作家的寫作進行了規範和控制。中共土地改革政策隨著時代環境的變化而隨之調整，分析土改政策除了可以深入瞭解中國大陸土改小說的時代語境，更在講話之後成為土改小說的寫作指導方針。重新建構土改時期的文學環境，以便於和第三章、第四章、第五章的文本分析互相對照。

第三章進入實際上的小說文本分析。以文本細讀的方式歸結出土改小說幾個重要的主題。首先探討土改小說中政治動員的功能，也就是號召農民「翻身」對於中國傳統鄉村倫理的衝擊、翻身的方式和翻身之後一連串的政策，如何改變了中國舊有的鄉村型態。其次，聚焦於「階級」，階級鬥爭學說在土改小說到新時期之前的小說作品裡都是一條極其重要的主線，透過土改作品考察革命話語如何滲入鄉村，階級倫理如何取代血緣宗族關係，進而重整了整個鄉村秩序。最後一節則是封建制度的崩壞與平等

意識的崛起。之所以將破除迷信、婦女平等、文化啓蒙放在一起談，這是因爲毛澤東在湖南農民運動考查報告中提到束縛中國人民特別是農民的四條繩索——政權、族權、神權、夫權，「代表了全部封建宗法的思想和制度」，而「地主政權，是一切權力的基幹。地主政權既被打翻，族權、神權、夫權便一概跟著動搖起來。」[186] 在反封建的理論上，中共塑造出自由、民主的形象。所以在土改的宣傳與動員中，一直將反封建與消滅地主階級聯繫在一起，其內容也佔據土改小說相當大的比重。

第四章主要針對土改小說的人物形象進行探討。土改小說有著相當鮮明的政策指導色彩，在塑造人物上便是以階級理論爲依據，以階級成分爲標準來決定人物的品性的優劣和思想覺悟的高低，這樣的描寫手法表現在人物設置上便是二元對立與類型化的特徵。本章將以土改小說中的地主、知識分子、農村幹部、農村群眾等人物形象爲代表分別討論之。

第五章試圖歸納出中國大陸土改小說主要的敘事特色。中國大陸土改小說既是特定的歷史時期，受到特定的歷史環境的影響之下的產物，其文本有著大致相仿的敘事脈絡，大抵可以歸納出鮮明的意識形態、線性的敘事時間與進化史觀，以及中國大陸土改小說對於暴力情節的敘事策略等，並一一探討之。

第六章歸結上述各章的論述，中國大陸土改小說紀錄了特定時期的重大歷史事件，但過於強烈的歷史責任感，使得中國大陸土改小說過於貼近主流意識，以無產階級革命的信念作爲思想主軸，並以社會主義現實主義爲寫作原則，導致中國大陸土改小說有著人物類型化、敘事單純化和歷史平面化的特徵。而當作家們放棄了知識分子的立場與社會責任，小說便失去了反思與質疑的社會功能，固然在當時代得到鉅大的反響，卻很難在歷史長河中得到肯定。

---

186 毛澤東，〈湖南農民運動考察報告〉，《毛澤東選集（第一卷）》（北京：人民出版社，1966），頁 31。

第二章

中國大陸土改小說的政治背景

第一節　毛澤東文藝思想與文人創作心態

一、延安整風與講話

毛澤東很早就意識到知識分子對於奪取政權的重要性。因此，在 1939 年 12 月，中共中央發出了由毛澤東起草，〈大量吸收知識分子〉的決定，明白揭示了這點：

> 在長期的和殘酷的民族解放戰爭中，在建立新中國的偉大鬥爭中，共產黨必須善於吸收知識分子，才能組織偉大的抗戰力量，組織千百萬農民群眾，發展革命的文化運動和發展革命的統一戰線。沒有知識分子的參加，革命的勝利是不可能的。[1]

基於知識分子在戰爭勝利上扮演的重要角色，中共中央確立了「大量吸收知識分子」的政策，並且要求幹部、黨部不可排斥知識分子，更由於因應

---

[1] 毛澤東，〈大量吸收知識份子〉，《毛澤東選集（第二卷）》（北京：人民出版社，1966），頁 581。

當時建立文化統一戰線的需要，文藝整風前的文藝界是相對自由的，且當時主管意識形態的中央宣傳部長張聞天反對給予文化人不必要的限制。所以對於文化界的自由主義和個人主義，毛澤東雖有所警覺，但仍然保持容忍的態度。因此，當主管文化政策的中央宣傳部長張聞天於 1942 年 1 月 26 日主動率「延安農村工作調查團」下鄉後不久，中央中央立刻調整了黨對文化工作者的政策，並且在一份「黨務廣播」稿中對之前的文化工作和政策作了深刻反思。廣播稿認爲，近年來「延安文化人中暴露出許多嚴重問題」，主要原因乃在於不少「文化工作同志」沒有準確理解並貫徹毛澤東新民主主義文化的方針，「強調了文化人的特點，對他們採取自由主義態度」，這樣，過去黨的某些領導「總是把文化人組織一個文協成文抗之類的團體，把他們住在一起，由他們自己去搞。長期的經驗證明這種辦法也是不好的，害了文化人，使他們長期脫離實際，結果也就寫不出東西來，或者寫出的東西也是不好的。」[2] 毛澤東對於知識分子的態度一向是從建立革命事業的功利立場來思考，當文化人無法達到毛預期的目標時，整頓實屬必然。這一方面是毛澤東亟欲清理張聞天的文化政策，一方面則需要在意識形態的領域裡確立自己的權威地位，發動延安整風是必然採取的步驟。

1942 年 2 月 1 日，毛澤東在中共中央黨校的開學典禮上發表〈整頓黨風、學風、文風〉的報告，（後易名爲〈整頓黨的作風〉收入《毛澤東選集》），2 月 8 日、9 日，又發表〈反對黨八股〉的演說。毛澤東在〈整頓黨的作風〉的演講對中知識分子問題重新作了一個界定。在演講內容中毛澤東先肯定了中共大量吸收知識分子的政策正確性，又闡釋了尊重知識分子的必要性，指出「沒有革命知識分子，革命就不會勝利」：不過很快的轉入主題：

---

2 唐天然，〈有關延安文藝運動的「黨務廣播」稿──兼及由此引起的考查附關於延安對文化人的工作的經驗的介紹〉，《新文學史料》第 2 期（1991），頁 138。

但是我們曉得有許多知識分子，他們自以為很有知識，大擺其知識架子，而不知道這種架子是不好的，是有害的，是阻礙他們前進的。他們應該知道一個真理，就是許多所謂知識分子，其實是比較最無知識的，工農份子的知識有時倒比他們多一點。[3]

這標誌著毛澤東對延安文人和知識分子的看法產生了轉變，「知識分子最無知識」的主張，透過階級分析的方式，成爲一種不容置辯的邏輯，改變了以往知識分子在五四啓蒙結構中的優勢地位。

1942 年 4 月 3 日，以中宣部的名義，發出〈關於延安討論中央決定及毛澤東同志整頓三風報告的決定〉，號召全黨展開整風。所謂整風指的就是整頓三風，即「反對主觀主義以整頓學風，反對宗派主義以整頓黨風，反對黨八股以整頓文風」。發動整風的背後有著相當深層的動機與目的，一是大批知識青年投奔延安，雖然壯大了共產黨的聲勢，卻也帶來了個人主義、自由主義等等令共產黨頭痛的問題，劉少奇就曾指出：「……大批非無產階級成份的加進黨，使得黨內各種不正確的傾向，非無產階級的意識也在發展著，必須予這些傾向和意識以毫不讓步的打擊，然後才能更加鞏固我黨。」[4] 二是毛澤東與國際派之間奪權的黨內鬥爭，毛澤東意欲全面肅清王明等人在黨內的影響，剔除俄式馬列主義，粉碎蘇聯崇拜，用「自己的思想徹底改造中共，將黨內原先對王明的崇拜引向對自己及其思想的崇拜。」但是「廣大中下層幹部並不知道眼下正在開展的整風運動的眞正意圖是甚麼，他們還以爲這是類似 1939-1940 年學習運動的新一輪學習運動。」[5] 1942 年 3 至 4 月，中共中央要求參加學習小組的幹部，集體學習

---

3 毛澤東，〈整頓黨的作風〉，《毛澤東選集（第二卷）》（北京：人民出版社，1966），頁 773。

4 劉少奇，〈反對黨內各種不良傾向〉，《論黨》（華中新華書店，1948），頁 132-154。

5 高華，《紅太陽是怎樣升起的：延安整風運動的來龍去脈》（香港：中文大學，2011），頁 302。

毛澤東親自選編的二十二個文件，並對照文件精神，做好自傳和整風筆記。而其中應包括各人的出身背景、階級成分、教育經過、社會關係、入黨過程和一切工作經驗，甚至生活的每一個層面和細節。每一個過程都要有證人，還必須在大庭廣眾之間檢討、反省和自我批評，凡是有對不起黨的事，凡是不合乎「黨性」要求的行為，都必須公開坦白。[6] 當然，在一般正常心理下，一開始時對批評別人和自我批評都會有所抗拒，因此中共中央鼓勵言論自由化，牆報中開始出現批評黨組織及黨內高級幹部的聲音，對此中共中央採取接受的態度：

> 各機關、學校出有牆報者，為著展開思想上、工作上的論爭，對於投稿之選擇，不論其正面的與反面的，正確的與不正確的，均應登載，不得抑制。[7]

在這樣的風氣之下，批判性格強烈的知識分子黨員們，紛紛針對延安社會的不良之風提出各種批評。丁玲負責主編的《解放日報》副刊，一連刊登了〈三八節有感〉（三月九日）、艾青〈瞭解作家，尊重作家〉（三月十一日）、羅烽〈仍是雜文時代〉（三月十二日）、王實味〈野百合花〉（三月十三日）、蕭軍發表〈論同志之之「愛」與「耐」〉（四月八日）等一連串震動延安的文章，這些文章針對的是延安享有特權的高級幹部們，揭露了延安「新生活」的陰影，也曲折表達了投奔延安的青年知識分子眼見理想幻滅後的失落與沮喪。其中又以王實味的〈野百合花〉最為犀利，王實味也因此成為毛澤東殺雞儆猴的對象。

王實味的〈野百合花〉刊登後，王實味又發表了〈政治家、藝術家〉和〈硬骨頭與軟骨頭〉等文章，一時間各機關、學校紛紛仿效，「反官僚，

---

6 陳永發，《中國共產革命七十年（上）》（臺北市：聯經，2001），頁 388。

7 〈中共中央關於延安整風的一組文件〉，《文獻和研究》第 9 期（1984）。轉引自高華，《紅太陽是怎樣升起的：延安整風運動的來龍去脈》，頁 312。

爭民主」的音浪越來越強，整風運動朝著難以控制的方向走去。有鑑於此，毛澤東在《解放日報》改版座談會上（後刊登於 4 月 2 日《解放日報》的頭版）提到：

> 有些人是從不正確的立場說話的，這就是絕對平均的觀念和冷嘲暗箭的辦法。近來頗有些人要求絕對平均，但這是一種幻想，不能實現的。我們工作制度中確有許多缺點，應加改革，但如果要求絕對平均，則不但現在，將來也是辦不到的。小資產階級的空想社會主義思想，我們應該拒絕。……。冷嘲暗箭，則是一種銷蝕劑，是對團結不利的。[8]

毛澤東將要求平等、民主的言論歸類爲絕對平均主義，而他們所使用的方式則是冷嘲暗箭，並搬出團結作爲防火牆。在此文中，已經可以嗅出毛澤東不滿的情緒了。[9] 1942 年 4 月 3 日，中宣部正式發出有名的〈四三決定〉（即〈關於在延安討論中央決定及毛澤東同志整頓三風報告的決定〉)，其內容表示進行整風「是黨在思想上的革命」。每人都要深思熟慮，反省自己的工作及思想，反省自己的全部歷史；必須作歷史的全面的考慮，避免有害的片面性。在檢查工作時，要切實地檢查，不僅只檢查領導方面的，而且要檢查下面的和各個側面的。要運用中央文件的精神，徹底改造本部門的工作，徹底改造每個同志的工作作風和思想作風。……應時常把握毛澤東同志關於「懲前毖後，治病救人」的精神。決定對於學習的文件、學

---

8 毛澤東，〈在《解放日報》改版座談會上的講話〉，《毛澤東新聞工作文選》（新華出版社，1983），頁 91。

9 何方記載：「看了《野百合花》以後，毛澤東拍了桌子，怒吼起來：是王實味掛帥，還是馬克思掛帥？。《解放日報》怎麼能登這個東西！立即打電話，讓他們檢討！」（何方，《從延安一路走來的反思──何方自述（上）》（香港：明報出版社，2008），頁 107。）

習的時間以及考試的辦法等，都作了具體規定。[10] 這也意味著，毛澤東思想逐漸定於一尊，而理論上「懲前毖後，治病救人」的批評精神，不僅要督促同志坦白反省，也自我要求觸及靈魂深處，揭發醜惡，它要求人們坦白曾經擁有和現在具有的個人私隱，要求人們公開呈現所有靈魂上或歷史上的私人化空間，這種批評與自我批評的反省方式，目的在幫助每個人根除主體意識，清空與「黨性」不符的思想，而代之以一種據說爲高尚的意識形態和道德意識。這種自我審查方式爲中共累積了許多材料，幫助組織準確掌握每個人的歷史，便於更好地掌控個人的思想，加強對黨的忠誠，何方[11] 曾自我剖析：

> 延安整風做到了對幹部的思想改造，使所有幹部確實都變成了黨的馴服工具，成為毛澤東的崇拜者和毛澤東思想的服膺者。以我個人來說，我在整風和搶救中是倒了楣的，情緒上的不滿一直存在。但說也奇怪，經過延安整風，我反而對黨中央特別是毛主席更加尊重和信仰了，成為毛澤東個人崇拜的忠實信徒。雖然我長期以來實際上並不懂得什麼是毛澤東思想，但卻一直做著宣傳毛澤東思想的工作。我看，不僅我等小幹部，就是大幹部和大知識分子也一樣，整風後都更加忠於毛澤東，還積極參與製造毛澤東個人崇拜的工作了。[12]

整風運動大規模地橫掃延安，文藝界自然無法倖免。毛澤東對文藝界不滿已久，王實味事件也許加速了整風運動進入文藝界的時程，卻不是絕對因素，文藝整風是整個整風運動的必要環節，其原因複雜：一來是毛澤東欲清除張聞天構建的文化政策，二來則是文藝界人士「無組織、無紀律」隨

10 〈關於在延安討論中央決定及毛澤東同志整頓三風報告的決定〉，中央檔案館編，《中共中央文件選集》第 13 冊（中共中央黨校出版社，1991），頁 364-366。

11 何方，本爲張聞天秘書，中國國際問題專家、亦爲著名學者。

12 何方，《從延安一路走來的反思——何方自述（上）》，頁 380。

性自由的生活作風，與共產黨高度組織化的黨性思想有所牴觸。高華認爲：在這一時期，文藝界人士雖然尊重毛澤東，但並沒有把毛澤東視爲中共唯一領袖，尤其沒把毛看成是精通文藝問題、可以指導自己創作的理論大師。不少文藝家還未養成尊重黨在文藝方面領導人的習慣。[13] 這讓毛澤東感覺文藝界有整頓的必要，且毛長期以來對知識分子懷有警覺與不安，因此黨務廣播稿才會明確指出：「整風運動是一個最好機會，應該利用整風運動來檢查文化人的思想，檢查我們對文化人的工作。」[14] 於是王實味事件成了導火線。1942 年 5 月 2 日，有一百餘人參加的延安文藝座談會正式開始，毛澤東發表講話，5 月 23 日，毛又在座談會上作總結，他的這兩次發言就是著名的〈在延安文藝座談會上的講話〉，此文後發表於 1943 年 10 月 19 日的《解放日報》，〈講話〉是中共極其重要的文藝理論，標誌著毛澤東黨文藝觀正式形成。1943 年 11 月 7 日，中共中央宣傳部發出〈關於執行黨的文藝政策的決定〉確認〈講話〉爲中共中央文藝政策。在之後極長的一段時間，〈講話〉成爲文藝創作的指導方針，文學批評的理論依據。雖然發動文藝整風的原因複雜，但目的卻是非常明確的，那就是將文藝界納入黨的思想框架中，讓毛氏意識形態話語廣泛滲透到所有人的思想裡去。

〈講話〉分爲引言與結論。在引言中，毛澤東提出了文藝工作者的立場問題，態度問題，工作對象問題，工作問題和學習問題。結論裡則討論了我們的文藝是爲什麼人的？及文藝如何爲其服務？並提出文藝界統一戰線問題和指出文藝批評的問題。在這篇〈講話〉中，毛澤東全面規範了文藝功能、創作主體、創作題材、創作形式甚至文學批評標準等文學創作

13　高華，《紅太陽是怎樣升起的：延安整風運動的來龍去脈》，頁 338。

14　唐天然，〈有關延安文藝運動的「黨務廣播」稿——兼及由此引起的考查附關於延安對文化人的工作的經驗的介紹〉，《新文學史料》第 2 期（1991），頁 138。

的所有領域，其主張大約包含以下幾個概念：

其一是確定了文藝與政治的從屬關係。毛澤東指出：文藝是從屬於政治的，但又反轉來給予偉大的影響於政治。革命文藝是整個革命事業的一部分，是齒輪和螺絲釘，「黨的文藝工作，在黨的整個革命工作中的位置，是確定了的，擺好了的；是服從黨在一定革命時期內所規定的革命任務的。」[15] 文藝必須服務於政治的上下位階至此確立。

其二，文藝是爲人民大眾的，所謂的人民大眾指的是四種工人、農民、兵士和城市小資產階級。而其中又有主次之別，文藝主要是爲工農兵服務，因此，「堅持個人主義的小資產階級立場的作家是不可能真正地為革命的工農兵群眾服務的。」[16] 小資產階級的知識分子，必須徹底改造才能爲工農兵群眾服務，在此邏輯之下，知識分子與工農兵群眾相較自然是最無知與最骯髒的。從此，知識分子失去了優越感，背負著十字架，以贖罪的心態，徹底的改造自己，以求思想上入黨。

其三，文藝要站穩階級立場。毛澤東否定人性論與人類愛，因爲這兩者皆是資產階級文藝觀的體現，「在階級社會裏就是只有帶著階級性的人性，而沒有什麼超階級的人性。」，「在現在世界上，一切文化或文學藝術都是屬於一定的階級，屬於一定的政治路線的。為藝術的藝術，超階級的藝術，和政治並行或互相獨立的藝術，實際上是不存在的。」毛澤東秉承了馬克思的階級論觀念，以階級論的角度來看，人的社會性就是人的本性，而社會性是人的一切社會關係的總和，因此在階級社會裡，人的階級性就是人的本性。他排除了自然性、動物性等人類天性，將人性局限於社會性之中，是「階級鬥爭的動物。」那麼倡導以「無產階級的人性，人民大眾的人性」

15 毛澤東，〈在延安文藝座談會上的講話〉，《毛澤東選集（第三卷）》（北京：人民出版社，1966），頁 822。
16 同前註，頁 813。

去消滅「地主階級資產階級的人性」，[17] 也是理所當然的主張。

文學觀念的大方向確立後，在文藝創作實踐的部分，毛澤東也給予具體指導實踐方針：

首先要與群眾相結合，毛澤東說：「我們的文藝，既然基本上是爲工農兵，那末所謂普及，也就是向工農兵普及，所謂提高，也就是從工農兵提高。」[18] 而知識分子對於工農兵所需要、可以接受的方式卻不熟悉，因此，當務之急是將知識分子與工農兵融爲一體，毛澤東從思想感情的角度切入文藝大眾化的問題，不再拘泥於語言技巧等形式方面的論爭，可說是相當具有關鍵性的思考。當然，既然要創作出群眾喜聞樂見的作品，文藝創作的形式就必須認眞學習群眾的語言，和工農兵大眾的思想感情打成一片。

其次，魯迅的雜文筆法僅能對付敵人，在解放區並不適用，嚴禁暴露革命隊伍中的陰暗面，不願意歌頌革命人民的功德的人，是小資產階級的個人主義者，是革命隊伍中的蠹蟲。「對於革命的文藝家，暴露的對象，只能是侵略者、剝削者、壓迫者及其在人民中所遺留的惡劣影響，而不能是人民大眾」[19]

最後是關於文藝批評的標準。毛澤東認爲評價作品有兩個標準，就是政治標準和藝術標準，「但是任何階級社會中的任何階級，總是以政治標準放在第一位，以藝術標準放在第二位的。」[20] 也就是說，一部作品所具有的政治價值遠遠凌駕於藝術價值之上。

綜觀整篇〈講話〉，最重要的兩點就是確立了文藝界的立場問題和知識分子思想改造的必然性，其餘的部分可說都是在此兩點上引申出來。〈講話〉一開始就釐清了關鍵問題：「我們是站在無產階級和人民群眾的立場。

---

17 同前註，頁 870-871。
18 同前註，頁 822。
19 同前註，頁 828。
20 同前註，頁 826。

對於共產黨員來說，也就是要站在黨的立場，站在黨性和黨的政策的立場。」意即文藝工作者不存在其他的選項，只能站在無產階級和人民群眾的立場。而且，所謂「無產階級和人民群眾的立場」就是「黨性和黨的政策的立場」，也就是說，文學是黨的文學，「黨的文藝工作，在黨的整個革命工作中的位置，是確定了的，擺好了的；是服從黨在一定革命時期內所規定的革命任務的。」[21] 既然文學爲黨服務的，是黨的事業的一部分，那麼與黨悖離的思想必須改造。因此，在結論的部分，毛澤東又巧妙地歸結到了延安文人（知識分子）正在進行中的整風運動：

> 我們延安文藝界中存在著上述種種問題，這是說明一個什麼事實呢？說明這樣一個我們延安文藝界中存在看上嚴重地存在著作風不正的東西，同志們中間還有很多的唯心論、教條主義、空想、空談、輕視實踐、脫離群眾等等的缺點，需要有一個切實的嚴重的整風運動。[22]

所謂解決「爲群眾的問題和如何爲群眾的問題。」事實上只是煙幕彈，重點是純潔隊伍、整頓思想。劃清無產階級與小資產階級之間的界線，迫使小資產階級改變自己，向無產階級靠攏，認同黨的政策和目標，才是〈講話〉眞正的目的。〈講話〉的基本動機就是整風，而整風運動的確成爲中共成功的教育典範，裴毅然認爲整風達到毛澤東的兩大目標：

> 一、上層打掉兩個宗派——有奪位覬覦的「教條主義」（王明、張聞天等人）、黨內實幹派的「經驗主義」（周恩來為首），使他們處於隨時可批判的留用地位；二、下層（胡喬木說主要針對知識分子）則「打掉他們的自由主義、平均主義、極端民主化思想，把他們改造成黨的馴服工具或『螺絲釘』。」[23]

---

21 同前註，頁 822。
22 同前註，頁 831-832。
23 裴毅然，《烏托邦的幻滅：延安一代士林》（北市：新銳文創，2014），頁 247。

許多年之後，延安整風的親身經歷者對其做出反思：

> 延安整風……加深了黨對知識分子的不信任和偏見，並進而造成對一切知識的輕視。在普遍整風中知識分子作為改造的主要對象，受到無情批判和衝擊，使他們減弱以至喪失了敢想敢說、獨立思考和勇於創新的精神，基本上被改造成領導的馴服工具。整風造成的不信任知識分子和輕視知識的傳統與機制，長期影響中國科學文化的發展。延安整風貶低了理論學習的重要，妨礙了理論上的發展創新，束縛了人們的思想，使黨（後來影響到全國）的理論水準得不到提高。[24]

這使得原本擁有可資驕傲的文化資本，處於優越地位的知識分子們，深切地感到自己小資產階級的天然原罪，清華才女韋君宜[25]（1917-2002）在整風審幹運動中有所感悟：「自懺誤吾唯識字，何似當初學紡棉。」[26] 留法的陳學昭[27]（1906-1991）後來回憶說：

> 夜裏睡在鋪上仔細想想，確實有些懊悔自己成了個知識分子，要是年輕時從事農業勞動，我的大哥也許已經把我送給他的知己同事家做童養媳……如果那樣，生活上雖然艱苦，精神上的打擊可能沒有這麼多和複雜。[28]

經過嚴厲的批評與自我批評、以「革命利益與抗戰需要的名義，」文藝工

---

24 何方，《黨史筆記（上冊）》（香港：利文出版社，2005），頁 235。

25 韋君宜，北京人，曾任《中國青年》總編輯，《文藝學習》主編，作家出版社總編輯，《文藝學習》主編，作家出版社總編輯，人民文學出版社副社長、總編輯、社長，中國文聯第四屆委員，中國作協文學期刊工作委員會主任。

26 韋君宜，《思痛錄：增訂、紀念版》（北京：人民文學出版社，2012），頁 19。

27 陳學昭，浙江海寧人，曾任延安《解放日報》副刊編輯，《東北日報》副刊編輯，浙江大學教授，浙江省文聯副主席，中國作家協會浙江分會名譽主席。

28 陳學昭，〈兩次去延安的前後〉，《陳學昭文集（第 4 卷）》（杭州；浙江文藝出版社，1998），頁 152。

作者從五四時期的啓蒙精神、個人主義和對國民性的批判，漸轉化爲「文化的軍隊」，成爲「革命機器的一個組成部分，作爲團結人民、教育人民、打擊敵人、消滅敵人的有力的武器，幫助人民同心同德地和敵人作鬥爭。」[29] 由這個角度來看，整風無疑是成功的。

二、延安時期知識分子的思想改造過程

延安整風運動不管在中共黨史或是現代中國歷史都是一個重大轉折，它確立了毛澤東意識形態的權威性，讓一代知識分子自願認同這種新的意識形態。但究竟是什麼讓知識分子與延安文人們毅然決然放棄個人與自由，投入消滅「靈魂深處小資產階級知識分子王國」的改造？甚至不惜「十年八年的長時間」？以求得「思想上入黨」？

首先是戰爭環境下民族存亡的問題，自「五四」以來作家心中形成了一種對國家民族強烈的使命感，[30] 對農民來說，革命意味著滿足生存的基本需求，但對知識分子來說，革命是勾勒理想國家未來藍圖的基礎，是純眞的政治信仰，它滿足知識分子的烏托邦想像。對知識分子來說，再沒有什麼比親身參與構建現代化國家的過程更具吸引力的了。從當時青年的詩歌作品來看，無不充斥著熱血沸騰的自豪感「願將一己命，救彼蒼生起」；「兩腳踏翻塵世浪，一肩擔盡古今愁」；「願以我血濺后土，換得神州永太平」。[31] 知識分子受到這種道德感召和獻身理想的吸引，透過自我獻身的方式，完成英雄主義的想像。韋君宜放棄赴美深造的機會，義無反顧奔向

---

29 毛澤東，〈在延安文藝座談會上的講話〉，頁 805。

30 何方：大批青年抱著吃苦和犧牲的決心，爲了爭取民族獨立和自由民主，跑到延安去參加革命。當時的延安，第一、舉的是抗戰的旗幟，第二，舉的是自由的旗幟。那時延安大講自由平等，許多革命歌曲的歌詞裏都有自由這個詞。（何方，《從延安一路走來的反思——何方自述（上）》，頁 40。）

31 胡績偉，《青春歲月——胡績偉自述》（河南：河南人民出版社，1999），頁 60。

了延安。她晚年回憶一生革命的經歷，自我省思：

> 我為什麼拋棄了學業和舒適的生活來革命呢？是為了在革命隊伍裏可以做官發財嗎？當然不是。是認為這裏有真理，有可以救中國的真理！值得為此拋掉個人的一切。[32]

正是由於這種歷史使命感和民族危機的加深，讓革命具有無上的權威性和正當性，促使他們放棄以個人爲本位的價值觀念，轉而追求集體的利益，郭沫若說：「由於抗戰的驅策更改進了作家的生活方式而覺悟到自己所擔負的使命。」[33] 艾青也指出：

> 好多詩人放棄了優裕的享受參加了抗戰，好多詩人掙脫了溫柔的羈絆、出發去工作，好多詩人絞殺了那個一直殘忍地統治著他們的創作生活的，把藝術當作精神私有財產的觀念，而把自己的思想感情為這新的日子，新的事件而服役。[34]

這種思想自然也影響到文藝，作家們逐漸改變自己的審美理想而盡可能地趨近於人民大眾的喜好，創作以民族形式表現時代精神的作品爲目標。

其次是接受了馬克思主義中的階級原罪思想。投奔延安的知識青年，大部分出身於中產階級，唯有家境允許，才有可能接受教育，無產階級少見知識分子。[35] 毛澤東引入階級思想作切入點，認定小資產階級與無產階

---

32 韋君宜，《思痛錄：增訂、紀念版》，2012，頁 159。

33 郭沫若，〈新文藝的使命〉，《新華日報》，1943 年 3 月 27 日。後收入《郭沫若全集》文學編第 19 卷，頁 377。

34 艾青，〈論抗戰以來的中國的新詩——《樸素的歌》序〉，《文藝陣地》第 6 卷第 1 期（1942），後收入《艾青論創作》（上海：上海文藝出版社，1985），頁 105-120。

35 此外，奔赴延安也需要花錢，何方回憶：那個時候參加革命是要花錢的，一路上吃的、用的、住的，一切都是自己拿錢。……所以那個時候去延安參加革命的窮人不多。（何方，《從延安一路走來的反思—何方自述（上）》，頁 41。）

級爲雲泥之別，〈講話〉之前，毛澤東已強調過知識分子最無知的論點，在〈講話〉中更明確的將兩者分別加以褒貶：

> 拿未曾改造的知識分子和工人農民比較，就覺得知識分子不乾淨了，最乾淨的還是工人農民，儘管他們手是黑的，腳上有牛屎，還是比資產階級和小資產階級知識分子都乾淨。[36]

在階級理論下，前者對後者充滿著愧疚感與自卑感，連在實際生活上，小資產階級都飽受歧視：

> 一個知識分子，或小資產階級入黨，就沒有工農入黨那樣順利。第一步，所需要的介紹人要多一些；其次，候補的時間也比較地長。這是因為知識分子多少有點知識，不僅「去舊迎新」頗費氣力，就是品性方面，也需要長期的克服工作。[37]

這個時代是小資產階級向無產階級文化、知識分子向工農兵無條件徹底認同的時代。毛澤東甚至不無極端地表示：

> 知識分子如果不和工農民眾相結合，則將一事無成。革命的或不革命的或反革命的知識分子的最後的分界，看其是否願意並且實行和工農民眾相結合。他們的最後分界僅僅在這一點，而不在乎口講什麼三民主義或馬克思主義。真正的革命者必定是願意並且實行和工農民眾相結合的。[38]

也就是說不管你救亡圖存的心情多麼熱切，只要抗拒與工農民眾相結合就被會驅逐於革命的隊伍之外，在此大前提下，文人作家們必須一次次的調

---

36 毛澤東，〈在延安文藝座談會上的講話〉，頁 808。

37 趙超構，《延安一月》（南京：南京新民報社，1945），頁 86-87。

38 毛澤東，〈五四運動〉，《毛澤東選集（第二卷）》（北京：人民出版社，1960），頁 523-524。

整自己的心態，降低優越感與自信心，作群眾的小學生，直到原來的思想崩解，重塑意識形態。

當知識分子通盤接受階級論，並按階級論的觀點思考時，便理所當然地以工農當作審視自己的標準，甚至以此做為自己終身的信仰，丁玲在經歷整風之後表示：

> 在現實生活中，在與廣大群眾生活中，在與群眾一起戰鬥中，改造自己，洗刷一切過去屬於個人的情緒，而富有群眾的生活知識、鬥爭知識、和集體主義的群眾感情，並且試圖來表現那些已經體驗到的東西。
>
> 文藝工作者還需要將自己丟棄過的或準備丟棄、必須丟棄的小資產階級的、一切屬於個人主義的骯髒東西，丟更乾淨更徹底，而將已經取得的初步的改造的成果，以群眾為主體，以群眾利益去衡量是非，冷靜的從執行政策中去處理問題的觀點，以及一切為群眾服務的品質，鞏固起來，擴大開去，務必使自己稱得起毛主席的信徒，千真不假的做一個人民的文藝工作者。[39]

再者是由於特定的歷史情境。自晚清以來，中國的政治一直處於內憂外患的情勢之中，在對日抗戰這場艱困的民族存亡之爭中，國家民族在個人生命中上升到最高位。為了得到勝利，必須強調的是一切服從抗戰，一切服從民族救亡。而勝利關鍵在於依靠集體力量。個體必須加入集體，否則力量無從展現。雖然加入集體時無法避免要失去某些個人自由，在當時的情況之下，卻是義無反顧。在革命的過程之中，工農大眾是革命的主要力量，知識分子雖然作為革命的啓蒙者、領頭羊，但是沒有工農大眾的積極參與，革命絕不會得到最終的勝利。毛澤東分析過中國革命的具體情況：

---

39 丁玲，〈從群眾中來，到群眾中去〉，《中華全國文學藝術工作者代表大會紀念文集》（北京：新華書店發行，1977），頁 175。

> 中國的革命實質上是農民革命，現在的抗日，實質上是農民的抗日。新民主主義的政治，實質上就是授權給農民。新三民主義，真三民主義，實質上就是農民革命主義。大眾文化實質上就是提高農民文化。抗日戰爭，實質上就是農民戰爭。[40]

尤其在抗戰的戰爭環境中，知識分子與文人們清楚的看出了自己的不足，他們不能與士兵一樣在前線殺敵，對於自己在抗戰事業中的價值感到懷疑，產生了強烈的自我認同危機，而這種徬徨憂慮的情緒又與他們的階級屬性結合在一起，更加強對自我的貶斥和否定。而毛澤東在〈講話〉中幫其做了定位，毛澤東認爲知識分子的角色就是工農大眾服務：

> 現在工農兵面前的問題，是他們正在和敵人做殘酷的流血鬥爭，而他們由於長時間的封建階級和資產階級的統治，不識字，無文化，所以他們迫切要求一個普遍的啟蒙運動，迫切要求得到他們所急需的和容易接受的文化知識和文藝作品，去提高他們的鬥爭熱情和勝利信心，加強他們的團結，便於他們同心同德地去和敵人做鬥爭。[41]

要做好這個角色就必須深入工農的生活，學習他們的語言，正如毛澤東在延安文藝座談會上的講話中描述的：

> 既然文藝工作的對象是工農兵及其幹部，就發生一個瞭解他們熟悉他們的問題。而為要瞭解他們，熟悉他們，為要在黨政機關，在農村，在工廠，在八路軍新四軍裡面，瞭解各種人，熟悉各種人，瞭解各種事情，熟悉各種事情，就需要做很多的工作。我們的文藝工作者需要做自己的文藝工作，但是這個瞭解人熟悉人的工作卻是第一位的工作。[42]

---

40 毛澤東，〈新民主主義論〉，《毛澤東選集（第二卷）》（北京：人民出版社，1960），頁 652。

41 毛澤東，〈在延安文藝座談會上的講話〉，頁 818-819。

42 同前註，頁 807。

而後是由於延安特殊的生活方式。抗戰時期，實行共產主義供給制，延安一般人員的生活並非靠薪資，而是靠供給制度和個人的生產，也就是說，在極爲困難的物質條件下，知識分子或文人作家們是不需要擔憂民生問題的，甚至還受到優待。胡績偉[43]（1916-2012）抵達延安時正好趕上1940年元旦會餐：

> 真是想吃多少就給多少，敞開肚皮吃肉。我似乎覺得自己已經嘗到了一點「各取所需」的味道。……到了延安，馬上就有工作，馬上就不愁吃穿住。當時，對這種「鐵飯碗」的供給制，真是「山呼萬歲」！民主聖地的延安就像磁鐵石一樣，緊緊地吸引著我。[44]

但是，供給制度同時讓文人作家們從「自由人」成爲「公家人」，「寫什麼、如何寫？」已經不是作者們可以決定的，在享受安穩生活的同時，他們也付出了自由與權利作爲代價。在毛澤東親自指導下，以延安爲中心的陝甘寧區先後成立了一系列由黨的宣傳部門直接領導和管理的重要文藝組織、團體或機構，其中著名的有中國文藝協會（1936）、西北戰地服務團（1937）、魯迅藝術學院（1938）、陝甘寧邊區文化協會（1940，通稱「文協」，會刊爲《中國文化》）、中華全國文上界抗敵協會延安分會（1940，通稱「文抗」，會刊爲《文藝月報》）等組織單位，將先後進入解放區的作家及其創作過程納入組織化的軌道之中。在這種統一管理化、組織軍事化的生活環境中，獨立個體的思想觀念、思維方式也逐漸齊一，1944 年，趙超構以「中外記者西北參觀團」成員身分訪問延安，對於延安這種類型化的思想現象有所描述，並提出解釋：

---

43 胡績偉，四川威遠人，曾任《人民日報》總編輯、社長、全國人大教科文衛委員會副主任。

44 胡績偉，《青春歲月——胡績偉自述》，頁 159-160。

> 不管你所問的是關於希特勒和東條，還是生活問題、政治問題，他們所答復的內容，總是「差不多」。在有些問題上，他們的思想，不僅標準化，而且定型了。[45]

而趙超構認爲延安人的思想標準化的原因之一就是由於生活標準化，對於生活的希望、需要、趣味、感情等等趨近於統一，這是由於生活決定了意識，是自然而然的結果。整風過後，中共更進一步地要求知識分子，「深入群眾，改造自己。」1943 年 3 月 10 日中央文委和中央組織部召開黨的文藝工作者會議，動員文藝界人士下鄉，他們認爲只有計畫地將知識分子或作家文人安排到部隊和農村中深入生活，才能讓他們創作出爲工農兵所「喜聞樂見」的大眾化文學作品。除此之外，發動知識分子下鄉，能夠「將農村啓蒙與農村改革有機結合在一起，啓蒙者必須同時兼具改革者的雙重身份」。馬克．塞爾登（Mark Selden）認爲，下鄉運動旨在「填平受教育的精英階層與大多數勞苦民眾，以及體力勞動者與腦力勞動者之間的鴻溝」，[46] 既讓他們親身體驗農村生活的艱辛與問題所在，也幫助他們認識改造農村的出路所在，與此同時，他們也將新觀念、新技術帶到農村去。是有助於解決根據地農村的種種問題。[47] 在政治激情與中共知識分子下鄉運動的要求下，大批知識分子與延安文人們踏上與工農兵結合、改造的路程。

中共建政之後，沿用延安體制，將作家組織化後被納入政府的控制與支配之下，文學生產成爲政府管理體系的一環，作家被規範在制度化的寫作計畫之中，這導致文學文本的同質化，也出現了集體創作的風氣，例如《白毛女》。

---

45 趙超構，《延安一月》，頁 77-78。

46 馬克．塞爾登著，魏曉明、馮崇義譯，《革命中的中國：延安道路》（北京：社會科學文獻出版社，2002），頁 203。

47 同前註，頁 217-219。

最後是延安整風過後，文藝批評制度逐漸形成，形成了一種潛在的監督文藝創作的方式。中共管控思想的方式就是通過批評與自我批評來實踐，趙超構說：

> 我們應該認識他們的小組批評，對於他們的意識觀念有絕大的影響力，所謂「對事實的認識一致，對黨策的理解一致」，就是通過小組討論來實現的。[48]

而在文藝創作上，這種帶有濃厚意識形態氣息的文藝批評制度大行其道，袁盛勇指出：

> 由於延安時期政黨政治的高度介入，由於文學批評與組織化的群眾批判在新的政治文化空間中達到了有機結合的程度，因此，它不僅轉化為一種意識形態化的批判機制，而且是一種強有力的懲罰性批判機制。[49]

而對於王實味及其雜文的批判就是一個最好的例證。對於站錯隊伍的知識分子，則將其劃入政治落後或敵對分子的陣營，清洗其革命的身份。這對他們來意味著孤立、被敵視，意味失去一個正常的社會「人」的身份。而整風審幹期間，在淩厲的「逼供信」狀況下，知識分子心靈與肉體都受到了極大的威脅，[50] 東北作家白朗投奔延安，不料在審幹、搶救運動中，先

---

48 趙超構，《延安一月》，頁 78。

49 袁盛勇，《宿命的召喚——論延安文學意識形態化的形成》（復旦大學博士論文，2004），頁 103。

50 薄一波曾經敘述過他所親眼目睹的「搶救」慘狀：有一種我難忘的往事，其情其景多年來不時的湧上心頭，……那時我母親也與我一起到了延安，我把她安置在深溝的一個窯洞居住，有一天，我去看她時，她說，「這裏不好住，每天晚上鬼哭狼嚎，不知道怎麼回事。」我於是向深溝裏走去，一查看至少有六、七個窯洞關著約上百人，有許多人神經失常。問他們爲什麼？有的大笑，有的哭泣，……最後看管人才無可奈何地告我：他們都是「搶救」的知識份子，是來延安學習而遭到「搶救」的！

是在解放日報社挨整，接著在中央黨校三部遭批鬥，精神受到極大打擊，終於導致「在長達一年半的時間，白朗糊里糊塗，癡呆痲木，整日不講一句話」[51]。韋君宜也有同樣的切膚之痛，在此心理壓力之下，對於發表作品自然是戰戰兢兢，唯恐有所失誤，無意中觸犯到意識形態的禁區。趙超構：

> 在延安，形式上的檢查制度是沒有，替代它的是作者自動的慎重和同伴的批評。我知道延安人所說「批評」的意義，就是用多數人的意見來控制少數人，在主觀上作家似乎不受干涉，可是敢於反抗批評的作家，事實上也不會有。所以，延安人自有理由說他們沒有檢查制度，而我們也可以說延安有一種批評的空氣，時時在干涉作家的寫作。[52]

這是一種個人生怕被主流拋下的恐懼感。作爲訪問者的趙超構敏銳地感受到這種氛圍，並且他也指出審查制度有無檯面化並不重要，因爲只有一家報社（《解放日報》），也只有一家出版機構（解放社）。他提出的問題雖遭丁玲駁斥，但事實上丁玲本人就因在《解放日報》上刊登一系列雜文作品而自動辭去主編的職務。毛澤東對《解放日報》改組的強力干預更是鐵證。除了管制刊物媒體外，文學作品的出版也無法避免被上級領導檢查審核的命運，1942 年 4 月 15 日，中央書記處發佈〈中央書記處關於統一延安出版工作的通知〉：

> 決定中央出版局統一指導、計畫、組織全延安各系統一般編輯出版發行工作之責，中央宣傳部負統一審查全延安一般出版發行書報之責。[53]

1948 年 6 月，毛澤東指出：

（薄一波，《七十年奮鬥與思考（上卷）》（北京：中共黨史出版社，1996），頁 362。）

51 玉良，〈羅烽、白朗蒙冤散記〉，《新文學史料》第 2 期（1995），頁 168-180。

52 趙超構，《延安一月》，頁 139。

53 〈中央書記處關於統一延安出版工作的通知〉，中央檔案館編，《中共中央文件選集》第 13 冊（中共中央黨校出版社，1991），頁 370。

中央局（分局）及區黨委（省委）對於自己的報紙，必須於每天出版之前，由一個完全懂得黨的正確路線和正確政策的同志，將大樣看一遍，改正錯誤觀點，然後出版。[54]

經過這種機制的層層把關，應該可以說雖然不存在著名義上的審查制度，但是確有一種隱性的、密不通風的意識型態監控，最爲大家所熟知的就是丁玲《太陽照在桑乾河上》的出版史，丁玲在完稿後曾經呈請胡喬木、艾思奇、陳伯達和蕭三等黨內思想家、文藝家看稿，甚至連江青也加入審閱的行列之中，而且最後在得到毛澤東的默許後才終於給予出版，[55] 因此錢理群指出：「一部小說要經過那麼多人的反復審查，甚至要由最高領袖毛澤東親自認可才能出版，可見文學藝術不僅確然成了黨的革命事業的有機部分之一，而且在對文學作品的出版上有著嚴格的政治性規範：什麼樣的作品可以出版，何時才能出版，以什麼樣的規格出版，都得根據當時黨的政治需要或黨的政策才能確定，都得在出版之前經得起反復的嚴格審查。」[56] 尤其在延安文藝座談會之後，〈講話〉成爲衡量文學作品的唯一標準，評量作品的優劣成敗在於有無契合〈講話〉主旨，甚至無限上綱，演變爲對創作者的思想批判，文學批評成爲詮釋毛澤東思想的武器。袁盛勇說：「文藝批評在延安文學和延安文人的發展歷程無疑起了一種清道夫式的作用，……它在相當程度上記憶轉化為一種被意識型態委以重任的監督機制。」[57] 文學批評逐漸成爲規訓文人的重要工具。

---

[54] 毛澤東，〈黨報必須無條件地宣傳中央的路線和政策〉，《毛澤東新聞工作文選》（北京：新華出版社，1983），頁 155。

[55] 參閱李向東，〈有關《桑乾河上》出版的一點新資料—讀陳明致丁玲的兩封信〉，《新文學史料》第 3 期（2003），頁 169-175。

[56] 錢理群，《1948．天地玄黃》（濟南：山東教育出版社，1998），頁 192-196。

[57] 袁盛勇，〈論後期延安文藝批評與監督機制的形成〉，《文藝理論研究》第 3 期（2007），頁 102-109。

《太陽照在桑乾河上》於 1952 年 3 月在莫斯科獲得斯大林二等獎。丁玲在得獎感言中表示：

> 當我工作的時候，我心裏常常想到他們（指毛澤東、斯大林），好像他們站在我的面前一樣。這樣，我就盡力按照他們的思想，他們所喜歡、所憎惡的意思去工作，就怕把工作做壞。[58]

在此感言中丁玲幾乎是完全坦承在其寫作過程中，最重要的便是反覆揣摩領袖的思想，既然如此，創作就不再是作家私領域的行爲，那麼作家當然需要認眞地學習黨的各項會議精神，政策文件，小心翼翼地將自己的思想傾向與當前政策統一起來。文貴良認爲：

> 學習文件的目的是習得一種與文件相似的話語方式，明白的說就是如何習得話語權威所要求的話語方式。學習者新的言說方式的形成，一方面要清算已有的言說方式，一方面要習得勞動者的常用語詞、敘事範式，更重要的是從文件學習整套的學理術語，分析範式，推理過程，闡釋模式，獲取知識的方式等等，最終形成「健康」的言說方式。[59]

知識分子被迫重新學習與建立一套言說方式來獲得話語權威的認可，而整個接受實踐過程恰巧又加強了話語權威的絕對性，兩者成爲互相依附的關係，而這些改造好的新人，就是毛澤東從整風中獲得的新力量：

---

58 丁玲：〈榮獲一九五一年斯大林文藝獎金後對蘇聯記者的談話〉，原載於 1952 年 6 月 1 日《新中國婦女》第 5、6 期合刊（1952）。收入張炯主編，《丁玲全集（七）》（石家莊：河北人民出版發行，2001），頁 300。

59 文貴良，〈話語衛生學：以延安根據地文學爲例〉，《中文自學指導》第 1 期（2006），頁 27-29。

一大批知識分子，包括高層的思想改造好了，這是毛澤東從整風和搶救運動中獲得的大收穫。這以後在文藝界、思想理論界就有了一批無條件地忠實於他的人。……他們對整風、搶救時整人的那一套很熟悉，從心裡接受了個人的行動、思想都要絕對服從毛澤東。沒有這批人，毛的意願不會那樣暢通無阻的。[60]

三、對於「思想改造」的思考

毛澤東對知識分子的態度是曖昧的。一方面，他清楚的瞭解到知識分子在革命中所佔的重要地位：「沒有知識分子的參加，革命的勝利是不可能的」，[61] 另一方面則忌憚知識分子，一旦知識分子的思想不受控制，可能會危及新生政權。抗戰爆發後，大批知識青年湧入延安。這些受到毛澤東「抗日民族統一戰線」吸引到延安的知識分子們，不免保留著濃厚的自由主義與個人主義，影響到中共執政，因此對其進行監督和改造是必然而然的。但如何改造？關於這點，毛澤東清楚地看出五四的「思想啓蒙」和左翼文學的「政治啓蒙」不成功的原因，毛氏認爲無論是五四文學或是左翼文學，作家們（啓蒙者）一直以向下俯視的角度觀察被啓蒙的群眾，在他們作品中的工農大眾，大多是作者對其概念化的想像，揭示的大部分都是其消極、負面的部分，是以改造國民性爲目的的一種典型啓蒙眼光，這表示解放區的知識分子與工農存在一定程度的隔膜。毛澤東對此早懷有警覺，1939 年 12 月，毛澤東在中共中央通過的政治決定〈大量吸收知識分子〉中強調：

[60] 李銳：〈我的延安經歷（三）〉，《爭鳴》（2011 年 8 月號），頁 63。查詢網址：http://www.chengmingmag.com/cm406/406spfeature/spfeature14.html

[61] 毛澤東，〈大量吸收知識份子〉，《毛澤東選集（第二卷）》，頁 581。

> 對於一切多少有用的比較忠實的知識分子……應該好好的教育他們，帶領他們，在長期的鬥爭中克服他們的弱點，使他們革命化和群眾化，使他們同老黨員老幹部融洽起來，使他們同工農黨員融洽起來。……工農幹部的知識分子化和知識分子的工農群眾化，同時實現起來。[62]

把知識分子是否與工農結合當作衡量知識分子革命與否的標準，並且用以政治決策的形式強制推行，這是一條由個人到集體、由菁英到大眾的道路，而知識分子們卻義無反顧、前仆後繼地走向這條路。錢理群認爲，知識分子在當時的戰爭環境中，「特別感受到作為知識個體的無力與無用，迫切希望和有力量的人結合起來，融入一個戰鬥的集體，因此，毛澤東發出『知識分子和工農相結合』的號召是能夠得到知識分子自身經驗和反思的支持的」，而且也是「深得人心的」。但是，「把知識分子視為必須進行『脫胎換骨』的改造的對象，不僅外表要工農化，內在的心理、思維、情感、生活習慣、生活方式都得『工農化』，『化』的結果就是知識分子的消失……工農和知識分子『相結合』這一具有歷史合理性的命題，就變成了單一的改造知識分子的命題，工農民眾和知識分子的關係，也蛻變為改造與被改造，一方『化』掉一方的關係」。[63] 不僅在思想上知識分子自願的接受改造，在實際創作上，也依循毛澤東在延安整風運動後被文藝界奉爲圭臬的〈講話〉中提到的原則：「『大後方』的讀者，不需要從革命根據地的作家聽那些早已聽厭的老故事，他們希望革命根據地的作家他們新的人物，新的世界。」[64] 這意有所指的發言，促使作家們拋棄批判「國

---

[62] 同前註，頁 582-583。
[63] 錢理群，《我的精神自傳》（桂林：廣西師大出版社，2007），頁 102-103。
[64] 毛澤東，〈在延安文藝座談會上的講話〉，頁 833。

民性」[65] 的五四傳統，書寫農村新氣象，新人物，成為一時潮流。毛氏文藝觀從理論落實到實踐面上。

綜觀延安整風，不論是思想管制、階級認同到無限上綱的批評及樹立權威，除了個別零星的反抗外，大部分的知識分子對此皆安然受之，2004年，錢理群提出包括自己在內的「受害者的理性合作」乃革命地獄的最大特點。[66] 錢理群剖析：「現代中國知識分子的『奴化』竟然是在知識分子『自我崇高化』的心理過程中完成。這裡的悲劇性與荒謬性是遠遠超過了孔乙己們的，而我們卻比孔乙己更加執迷於自欺欺人的『自我神化的幻夢』。」[67] 而早在1944年，趙超構就看得很清楚，指出整風是上下結合的產物：

---

[65] 關於「國民性」（或說民族性）的定義如何界定的問題，是十分複雜的，論述多著眼於心理文化概念，認為在各個民族的形成過程中，產生了各自特定的觀念、心理、行為、風俗習慣等特徵這種特質即被稱為「民族性」，本來「民族」（Nation）與「國家」（State）是有區別的。Nation 主要是一個文化概念，而 State 則主要是一個政治單位和政治法律概念。在歷史上，有的民族沒有國家，有的國家中存在著多民族，情況是複雜的。在世界近代史上，西歐諸國在形成近代民族的過程中，也同時建立了近代主權國家，這時民族與國家合為一體，也即為「民族國家」（Nation-state）因此「民族性」亦被稱為「國民性」。參見李存煜，〈魯迅國民性思想論綱〉，《徐州師範學院學報（哲學社會科學版）》第3期（1996），頁31-40。國民性原本是一個中性的概念。「國民性」一詞，源於日語，是英語 national character 或 national characteristic 的日譯。指的是各民族本身獨特的個性。中國國民性即等於民族劣根性的意識於清末民初逐漸形成。此時先後掀起了傳播國民性思想的兩次高潮：第一次高潮的引領者是梁啓超。戊戌變法失敗後的短短幾年中，梁啓超寫了〈中國積弱溯源論〉、〈十種德性相反相成議〉、〈呵旁觀者文〉、〈新民議〉、〈新民論〉、〈論中國國民之品格〉等大量文章，把國民性概念引入中國。在袁世凱稱帝失敗之後，第二次高潮逐漸形成，魯迅就是其中的領頭者。除「國民性」外，魯迅也曾用過「民族根性」，或者乾脆稱為「壞根性」（即劣根性），而秦暉直指「國民性」就是「農民性」。

[66] 錢理群，〈和鳳鳴與她的經歷——我的1957年〉，《隨筆》第4期（2004），頁36。

[67] 錢理群，《壓在心上的墳》（四川：四川人民出版社，1997），頁186-187。

整風運動是共產黨內部的思想態度改造運動；要把一個穿西裝革履的知識幹部改造到高高興興坐到簡陋的紡車上去，這絕不是黨首領的幾場訓話或組織裡幾張文書命令所能辦到的。必須在上者能夠切實領導，同時下面的人能夠自覺的改變，才可以形成風氣。[68]

方紀〈紡車的力量〉（1945）其實具體表現了知識分子理性合作的那一面。電機工程的大學生沈平響應學校生產的號召，開始學習使用中世紀的生產工具—紡車，在紡線的過程中他屢屢失敗，萌生退意。他否定老袁「生產，就是生產，是經濟任務。」[69] 的論點，認爲勞動是改造的一種方式，但是又忍不住的想，這是一種生命的浪費、不如多看點書好些。[70] 他投入勞動，企圖改造自己，卻在不經意間流露出對紡車的貶抑：「所以這只能作爲一種體驗勞動的鍛煉，而不能作爲生產手段！」，[71] 他根本不認爲這是種值得學習的「技術」，畢竟將紡車與發電機相比，兩者能生產的價值不只相距多少倍，但逐漸投入後，沈平產生了單純的勞動愉悅：

這使他對勞動產生了一種理性的實際的要求；不再是那種空泛的熱情的「體驗」了。他開始領悟到小於那句「能做好一份實際工作，就是思想底改造」的話，而大李所說的技術，原來就是把思想與勞動結合。[72]

這就是改造的重點。不僅是皮毛式的「體驗」，而是融入其中。文本之所以一再用辯證的方式釐清勞動與改造的關係，並不是偶然，而是有著相當必然的意義。中共將知識分子放置在紡車之前，一方面是因應抗戰時期延

68 趙超構，《延安一月》，頁 239。
69 方紀，〈紡車的力量〉，《不連續的故事》（北京：作家出版社，1958），頁 3。
70 同前註，頁 4。
71 同前註，頁 13。
72 同前註，頁 18。

安物質相當缺乏的情況，急需動員所有的力量增加生產，對於當時的延安來說「在美國都要五十年後才能用得到的電機」是無法解決燃眉之急。一方面則有著重塑知識分子意識形態的任務，這是由於共產黨的政權正當性來自於廣大農民的認同，而農民的價值立基於勞動，因此蔡翔認爲：「勞動（主要是物質性生產的體力勞動）曾經使中國下層社會獲得一種主體性以及相應的階級尊嚴，並構成政權要求。」[73] 以這樣的邏輯方式推論，知識分子志願於紡車之前，就是決定放棄自我價值，選擇認同共產黨意識形態的表現，而沈平對於紡車的感受，也是知識分子自慚形穢的心態：

> 「我一坐到紡車前，就感到知識分子的渺小，和勞動人民的偉大！」他說，「從這一架小小的紡車裏，你可以認識現實，認識生活，認識勞動的一切意義。……」[74]

崇尚體力勞動的傾向壓抑了腦力勞動者的優越感，對於勞動英雄的崇拜成爲知識分子走向與群眾結合的心理依據。丁玲認爲：

> 改造，首先是繳納一切武裝的問題。既然是一個投降者，從那一個階級投降到這一個階級來，就必須信任、看重新的階級，而把自己的甲冑繳納，即使有等身的著作，也要視為無物，要拔去這些自尊心自傲心，要謙虛地學習新階級的語言，生活習慣，學習他們的長處，幫助他們工作，不要要求別人看重你，瞭解你，自己在工作中去建立新的信仰，取得新的尊敬和友情。[75]

改造的過程既是一種「無條件的投降」，那麼決絕地捨棄過往的生活方式、

---

[73] 蔡翔，《革命／敘述：中國社會主義文學——文化想像（1949-1966）》（北京：北京大學出版社，2010），頁 272。

[74] 同前註，頁 6-7。

[75] 丁玲，〈關於立場問題我見〉，《丁玲全集（第七卷）》（石家莊：河北人民出版社，2001），頁 65-70。

思想情感勢在必行，儘管與工農相結合是知識分子的自覺選擇，但其與農民分屬於兩個完全不同的社會階層和文化群體，大至價值理念、思考邏輯，小到生活習慣、話語模式，都存在著巨大的差異，兩者間的交流與溝通存著不小的障礙，韋君宜〈三個朋友〉（1946）以知識分子下鄉協助農民減租減息爲背景，文本核心卻在知識分子的心態轉變上，他每天盡其所能的想辦法和他們在生活上打成一片：

> 臨下鄉以前，故意連一本文藝書也不敢帶，甚至因為劉老太婆天天用詫異的眼睛看我刷牙，我察覺了，就連牙都不敢刷了。[76]

但是與當地人的隔膜，總是無法忽略的事實，當農民劉金寬一家熱烈討論掉在茅坑裡的小豬時，明明知道自己應該「隨著一起談」，但「我」卻只能沉默不語。這種失語的寂寞，被韋君宜具體的描述出來：

> 只有一點終歸騙不了自己，心裏總好像有一塊不能侵犯的小小空隙，一放開工作，一丟下鋤頭，那空隙就慢慢擴大起來，變成一股真正的寂寞，更禁不住外界一點刺激。[77]

雖然知識分子兼具有啓蒙者和學習者的身分，但如前所述，兩者更偏向爲「投降」的關係、是一方化掉一方的關係，因此必然歸結爲知識分子的懺悔與自責：

> 我們還不是照樣有這麼多往昔的依戀、寂寞、夢幻，真丟人，常常分不清誰是自己的朋友，糊里糊塗忘掉了自己的腳站在什麼地方。[78]

---

76 韋君宜，〈三個朋友〉，延安文藝叢書編委會編，《延安文藝叢書小說（卷二）》（湖南：湖南人民出版社，1984），頁 308。

77 同前註，頁 308。

78 同前註，頁 315。

三個朋友分屬三個階級，知識分子、地主與農民，文本中的主角最後認清了農民劉金寬才是自己的良師益友，而讓他領悟的關鍵是劉金寬待己的眞心實意，諷刺的是劉金寬誤以爲主角老吳的沉默無語是替自己的小豬擔憂，所以將他看作「就是自家老人，自家親兄弟，看能不能趕上老吳這樣待咱們親？」[79] 兩者的溝通基本上仍然處於誤讀的狀態下。

毛澤東在指出知識分子思想改造的必然性後，更提出了如何實踐改造思想的具體步驟，那就是與工農兵群眾結合。在此種強大的政治激情與政策壓力下，知識分子進入努力改造自己的過程，他們無條件認同工農兵價值，貶抑自我，導致文人作家幾乎失去了主體精神，當作家試圖無窮盡地趨近主流意識形態而不是對客觀中現實進行獨立思考，那麼就會形成大批同質作品，不僅喪失了對現實和歷史的理性審視及批判的力道，對「人」的精神世界的探索也在階級分類下逐漸概念化、平板化，審美價值流失，取而代之的是一種更自覺、更鮮明的階級意識與階級覺悟，和政治的忠誠，正如丁玲晚年在《太陽照在桑乾河上》的重印前言中說的那樣：

> 那時我總是想著毛主席，想著這本書是為他寫的，我不願辜負他對我的希望和鼓勵。……我那時每每腰痛得支援不住，而還伏在桌上一個字一個字地寫下去，像火線上的戰士，喊著他的名字衝鋒前進那樣……[80]

知識分子與領袖的關係在這段話裡形象化了，它其實就是將軍與戰士的關係，是命令與服從的關係。趙超構曾評論改造過後的知識分子，他認爲：

---

[79] 同前註，頁 311。

[80] 丁玲，〈《太陽照在桑乾河上》重印前言〉（石家莊：花山文藝出版社，1995），頁 4-5。

當一個知識分子向群眾學習，到了農民看不出他一點知識分子的氣味，而認他為自己人時，那麼這個知識分子就可以成為合格的幹部了。他伏在群眾裡，順從群眾的心理，用群眾的語言，而散佈著他們所需要散佈的政策。[81]

這也就是表示，對於共產黨而言，知識分子的改造其實是便於把「武器」、「工具」的角色發揮到極致，夏志清在《中國現代小說史》中坦言：

在共產黨的觀念中，一個作家，無論他過去的貢獻如何，最終的評價標準是他當前的利用價值。如果一個作家沒有目前的實用價值，那麼所有其他的標準都是相對的……因此一部共黨文學史，非但得繼續不斷地修正，以便能適應官方反復無常的策略，而且它還得是一本陳年舊賬的記錄……一它已拋棄了文學傳統這個觀念，否定了文學史的應有意義。[82]

夏志清的分析一針見血，當政治情勢足以顛倒文學價值時，知識分子如何努力的「改造」自己、靠近主流都是枉然，作家也只能戰戰兢兢，以求自保。歸根究柢，伊始於延安整風。裴毅然對延安整風下了一個結論：

延安士林都沒意識到整風是對五四精神的逆反，原則上方向上的徹底悖轉。延安一代在整風中無人意識到被摘走「五四價值」。毛澤東十分順利地借用「民族」壓制了「民權」，擱置了「民生」，利用救亡換走了啟蒙，利用抗戰摘去自由，利用集中偷換民主，將知識分子從先生貶為學生。[83]

五四之後，無產階級革命理論成爲主流，知識分子逐漸接受「勞動神聖」

---

81 趙超構，《延安一月》，頁 97。

82 夏志清，《中國現代小說史》（香港：香港中文大學出版社，2001），頁 426-427。

83 裴毅然，《烏托邦的幻滅：延安一代士林》，頁 280。

的觀念，企圖改造自己，成爲「大眾」的一部分，整風將知識分子的改造合理化，而在〈講話〉之後，更進一步規範了文義的內容和創作方式，作家依循群眾的角度、階級的立場，在政策的框架之中創作作品，但是多年以來形成的獨立思維模式、情感趣味，審美習慣和語言特點都還是知識分子式，在寫作中不經意的流露出來，形成文本與政策之間的裂隙，也因爲這些裂隙，使得作品內部產生了矛盾衝突，也使這作品的意涵不只停留在表面，而有了更深層的意喻。

第二節　中共土地改革運動及其政策

中共土地改革政策隨著時代環境的變化而隨之調整，1946 年開始，中共就在其擁有統治權的地區進行土地改革，一直到國民政府遷台，中共政權接收整個大陸地區，1952 年後各地大致完成土地改革，以中共標誌性的土地改革政策作爲參照來看，大致分爲三個階段：

一、1946 年 5 月 4 日〈五四指示〉。

二、1947 年 10 月 10 日〈中國土地法大綱〉

三、1950 年 6 月〈中華人民共和國土地改革法〉

到 1952 年 9 月，全中國除新疆、西藏等少數民族地區外，土地改革運動基本結束。大體來說，抗戰時期在抗日根據地[84] 推行的是溫和的減租減息運動，這是因爲抗日戰爭爆發後，面對的是民族的存亡問題，爲了團結各個階級，中國共產黨制定了「減租減息」的土地政策。1942 年 1 月

84　抗日戰爭時期（1937 年至 1945 年）爲因應戰爭情勢，中國共產黨所屬軍隊表面上接受國民政府領導，將其割據的革命根據地改爲抗日根據地。抗日根據地主要包括晉察冀、晉綏、陝甘寧、晉冀魯豫、冀魯豫、山東、蘇南、皖東等。

中共中央頒布〈關於抗日根據地土地政策的決定〉，提出了三條基本原則：一是扶助農民，減輕剝削，提高農民抗日與生產的積極性；二是減租減息的同時繳租繳息，藉以聯合地主抗日；三是獎勵資本主義生產且聯合資產階級。[85] 這是因爲要團結各方勢力、各個階層，組成最廣泛的抗日民族統一戰線，共同抵擋日寇。

但抗日戰爭結束，國共兩黨的衝突日益加劇，戰事一觸即發。隨即而來的國共內戰是毛與蔣傾注全力的統治權之爭，獲得勝利是唯一目的，所有的政策與鬥爭基本上都爲了這個目的而存在。抗日戰爭結束後，從日本手中收復了大量的失地，國民黨憑藉著優越的軍事力量，控制了華北、華東、東北、華南各地的主要城市，而共產黨則取得相較之下經濟較爲落後的地區，不過，跟抗戰之時相比，共產黨所控制的土地面積已經擴大了 2 至 3 倍，而這些地區稱之爲新解放區，包括晉綏解放區、華中解放區、晉察冀解放區、晉冀魯豫解放區、山東解放區等，其中還包含大面積的東北解放區，中國大陸土改小說三部開山之作（《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》、《江山村十日》）都是在描述東北解放區的土改過程。大致上，中共控制的解放區土地面積大約只占國土總面積的 24%，國民黨統治著全國約 76%的面積，強弱之明勢顯，但共產黨亦有了可與國民黨抗衡的資本。共產黨在軍事方面處於弱勢，扭轉乾坤的關鍵在於最大程度的動員農民。首先，在新解放區進行的是反奸清算鬥爭，《太陽照在桑乾河上》便有提及暖水屯在 1945 年夏天鬥爭了漢奸江世榮的情節。但在國共戰爭的新情勢下，共產黨面對廣大群眾獲得土地的要求，不得不盡速處理農民的土地問題，做出決定：一方面要穩定農民，才能動員他們支持革命戰爭。另一方面又要避免農村過度動盪，失去民心。經過討論之後，通過了〈中共中

---

85 〈中共中央關於抗日根據地土地政策的決定〉，中央檔案館編，《中共中央文件選集》第 13 冊（中共中央黨校出版社，1991），頁 280-285。

央關於土地問題的指示〉，簡稱〈五四指示〉。〈五四指示〉制定了 18 條政策。主要精神是中國共產黨貫徹「耕者有其田」，並依據抗戰勝利後國內階級鬥爭形勢的變化，堅決支持解放區農民「從地主手中取得土地」的要求。這時期，中共在各解放區貫徹〈五四指示〉，並派出大量幹部深入農村，動員農民。1946 年，丁玲到懷來、涿鹿一帶參與土改，這最後在溫泉屯（《太陽照在桑乾河上》中暖水屯的原型）停留得稍久一點；周立波則參加一個土改工作隊到尚志元寶鎮（《暴風驟雨》中元茂屯的原型）。1946 年 5 月到 1947 年 2 月，各解放區已有 2/3 的地方執行了〈五四指示〉，但由於此時戰事膠著，解放區的統治權經常更替，往往「前方打仗，後方分田」、「白天打仗，夜晚分田」或分完田後，統治權易主。丁玲與周立波都曾經有過這段經歷，只是不約而同地選擇在作品中遮蔽了這種狀況，下文將於第五章詳述之。

基本上來說〈五四指示〉是中國共產黨在過渡時期的一個土地綱領，劉少奇在全國土地會議上解釋過〈五四指示〉產生的來龍去脈。劉少奇說：

> 從〈五四指示〉當時的情況和環境條件來看，要求中央制定一個徹底平分土地的政策是不可能的。因為當時全國要和平，你要平分土地，蔣介石打起來，老百姓就會說，打內戰就是因為你共產黨要徹底平分土地。當時廣大群眾還沒有覺悟到和平不可能，還不了解與蔣介石、美國和不了。為了既不脫離全國廣大群眾，又能滿足解放區群眾要求，二者都照顧，使和平與土地改革結合起來，結果就產生了〈五四指示〉。[86]

這也就表示〈五四指示〉的主要精神雖然是將減租減息的政策改爲沒收地主土地分配給農民，但是實行的手段並不徹底，指示規定了：

---

86 劉少奇，〈在全國土地會議上的結論〉，中央檔案館編，《解放戰爭時期土地改革文件選編（1945-1949）》（北京：中共中央黨校出版社，1981），頁 71-79。

在廣大群眾要求下，我黨應堅決擁護群眾從反奸、清算、減租、減息、退租、退息等鬥爭中，從地主手中獲得土地，實現耕者有其田。[87]

而〈五四指示〉亦條列了解決土地問題的方式：

（甲）沒收分配大漢奸土地；（乙）減租之後，地主自願出賣土地，而佃農則有優先權買得此種土地；（丙）由於在減租後保障了農民的佃權，地主乃自願給農民七成或八成土地，求得抽四成或三成土地自耕；（丁）在清算租息、清算霸佔、清算負擔及其他無理剝削中，地主出賣土地給農民來清償負欠。[88]

這就表示除了對大漢奸的土地採取直接沒收分配給貧農外，對於一般地主並沒有直接沒收土地，而是藉由反奸、清算、減租、減息、退租、退息等鬥爭方式幫助貧農得到土地。另外〈五四指示〉主張不侵犯中農、不變動富農土地，適當照顧中小地主。這也就是說，〈五四指示〉雖然較「減租減息」更跨進了一步，但大前提卻是保護中農、富農，〈五四指示〉明白指出：

如果侵犯中農土地或打擊富農太重，或不給應該照顧的人們以必要的照顧，那會使農村群眾發生分裂，因而就不能保持百分之九十以上人口和我們黨一道。就要使貧農、雇農和我們黨陷於孤立，就要增加豪紳、地主和城市反動派的力量，就要使群眾的土地改革運動受到極大的阻礙，這對於群眾是很不利的。[89]

〈五四指示〉的制訂，是中國共產黨土地政策的重大轉變。雖然並沒有全

---

87 〈中共中央關於土地問題的指示〉，中央檔案館編，《解放戰爭時期土地改革文件選編（1945-1949）》（北京：中共中央黨校出版社，1981），頁 1。

88 同前註，頁 4。

89 同前註，頁 5。

部廢止減租政策，但是卻是向徹底的土地改革轉變的一個不可或缺的過渡性橋樑。

〈五四指示〉下達後，各解放區派出大量的幹部，深入農村，動員農民，農村產生了翻天覆地的變化，〈五四指示〉中大概採取清算、獻田、徵購等幾種方式收回土地。獻田、徵購固不待言，其中所謂的清算即是「是發動農民同地主開展面對面的說理鬥爭，一條一條地擺出地主經濟上剝削農民、政治上壓迫農民、人格上侮辱農民的事實，使地主低頭認罪，不得不拿出土地，而農民則處於合理合法的位置上，揚眉吐氣，理直氣壯地收回土地。清算，在形式上是有償的交換，而實質上是在對封建地主的揭露和控訴的基礎上，發動農民群眾，沒收地主的土地」。[90] 這就是所謂「打掉地主的威風」，但在此時期，雖然個別地區有產生左傾的過火現象，但大致上說來清算鬥爭過程尚稱溫和。

隨著國共內戰的全面爆發，客觀上的政治情勢要求迅速完成土地改革。〈五四指示〉的和緩性不利於激發群眾的階級覺悟，更由於種種原因，1946 年 5 月至 1947 年春半年多的土地改革，存在著實踐不徹底的問題。中共歸結緣由，認為是因為地主惡霸威風沒有打掉，地主階級尚未完全垮臺，在農村中仍然具有影響力。而地主依舊作威作福的原因又是因為在土改中沒有充分發動群眾，而是由上級派來的工作隊（團）包辦代替，甚至強迫命令。工作隊為了盡快平分土地，方便行事，便以「恩賜」的態度發動土改，到處「發放」、「配給」土地；並以少數「積極分子」代替廣大群眾，參加鬥爭，獲得利益的都是這些人，群眾尚未下定鬥爭地主、得到土地的決心。東北解放區曾將這種不完全的土地改革比喻為半生不熟的「夾生飯」，東北局認為：

[90] 杜潤生，《中國的土地改革》，頁 179。

> 產生這樣「半生不熟」的原因，最主要的是沒有經過群眾的醞釀成熟，使群眾自覺地自下而上地起來鬥爭，貪圖快，只顧「點火」，好像「一陣風」，當時轟轟烈烈，過後冷冷清清。也有的第一次是經過醞釀的，工作團幹部取得了經驗，而工作團把自己取得了經驗當作積極分子和群眾也取得經驗，以後各地就不經過醞釀成熟，貪圖快起來。至於其他許多情形，如仔細瞭解情況不夠，檢查工作不多等等，也是造成「半生不熟」的原因。[91]

這種情況，促使了土改複查運動（又叫「翻身大檢查」或「填平補齊」）的產生（馬加的《江山村十日》描寫的就是東北地區的土改複查）。也就是說在 1946 年五月〈五四指示〉到 1947 年 10 月〈中國土地法大綱〉頒佈之前，這期間的土改政策大抵分爲兩個階段：在 1947 年春以前，各解放區以〈五四指示〉爲土改原則，在 1947 年春以後主要是進行土改複查。土改複查的重點在於：首先是不再對中小地主以及反抗軍幹工各屬給予照顧；二是不再用清算、徵購的辦法，而是對地主的土地進行無代價的沒收，直接分配給無地少地的農民；三是對地主的耕畜、農具等生產資料，糧食衣物等生活資料，及地主多年積累的金銀財寶等浮財，也採取沒收政策；四是給地主不再保留多於中農二倍的土地，而是沒收之後再分給其全村農民平均數的土地[92]（實際上地主土改後的土地常常要少於農民的平均數），對富農的態度也改變了，從〈五四指示〉中「一般不變動富農的土地」的規定，在複查土地「割封建尾巴」的運動時，「可以而且應該從富農手中取得一部分土地和牲畜工具區滿足農民要求，……」由此可見，對於地主

91 〈關於解決土改運動中「半生不熟」的問題的指示〉，《中國的土地改革》編輯部、中國社會科學院及經濟研究所現代經濟史組編，《中國土地改革史料選編》（北京，國防大學出版社，1988），頁 327。

92 〈朱德、劉少奇關於徹底完成冀東土改的指示〉，中央檔案館編，《解放戰爭時期土地改革文件選編（1945-1949）》（北京：中共中央黨校出版社，1981），頁 56。

富農的態度日趨嚴峻。

另外，其中第三條的重點就是土改中著名的砍挖運動，所謂「砍挖」指的是「砍大樹、挖財寶」階段（又叫「起浮財、挖壞根」），起因是農民雖然得到了土地，若要開始生產，還有種種困難。農民貧困已久，對於生產所需要的種子、馬料、農具，樣樣都沒有，特別是缺乏牲畜。因此農民想到了鬥出地主暗藏的浮財，來解決難題。《暴風驟雨》（1948）就曾描述挖出浮財後買馬匹的情節：「翻身以後，就要發動大生產。可是咱們這區，還缺牲口，要是拿摳出的金子、銀子，去換回騾馬，牲口就不會缺了。」[93]

在土改複查運動中，群眾看待土地改革的態度逐漸改變。原本由幹部和少數積極分子包辦代替的土地改革，農民沒有直接與地主撕破臉，也沒有明確的階級觀念，加之以土改運動伊始時，工作團（隊）對鄉村狀況不瞭解，往往將敢打敢鬥敢言的少數游民、流氓和壞分子當作積極分子，甚至讓他們擔任鄉、村幹部。這些人多半只考慮個人利益，多佔或貪污鬥爭果實的事件層出不窮，對群眾則濫用職權，橫行霸道。例如韓丁在《翻身─中國一個村莊的革命紀實》所記錄，張莊的農會副主席王雨來。王雨來「獨攬調查、治安、政審大權。……誰要是同他爭吵，他就給誰安上一個『勾結國民黨』的罪名。」[94] 民兵隊長李洪恩「他需要什麼，就到公家倉庫去拿。」[95]，由於他的領導，一九四七年二月農曆新年，一大群民兵決定找個方式慶祝節日，於是他們「到『智多星』周梅生（地主）家把他的兒媳婦抓回隊部來供大夥開心。他們就在那座廟裏剝光了她的衣服，把她

---

93 周立波，《暴風驟雨》（北京：人民文學出版社，1956 年 8 月北京第 2 版，2012 年），頁 316。經考證爲 1977 年周立波修改版。以下引用資料皆以此版爲主，論述時若有參酌舊版之處，將於文中說明之。

94 韓丁著，韓倞等譯，《翻身》（北京：北京出版社，1980），頁 262。

95 同前註，頁 260。

輪奸了。」[96] 這些幹部的驕橫，使得群眾對他們的痛恨甚至超過了地主。一九四七年十二月，毛澤東向全黨提出了進行一次大規模整黨的號召：

> 在黨的地方組織方面，特別是在黨的農村基層級織方面所存在的成份不純和作風不純的問題，則沒有獲得解決。……這即是有許多地主分子、富農分子和流氓分子乘機混進了我們的黨。他們在農村中把持許多黨的、政府的和民眾團體的組織，作威作福，欺壓人民，歪曲黨的政策，使這些組織脫離群眾，使土地改革不能徹底。[97]

這就是俗稱的搬石頭運動。全國土地會議之後，結合平分土地各地開展了整黨。將廣大基層幹部當作是未能徹底完成土改的障礙，未能使農民徹底翻身的「石頭」，將有地主富農身分的村幹部、有民怨的村幹部，統統撤換，吸收貧農組成純粹的貧農團，將村內事務交由貧農團處理。並且召開若干次支部大會，向全體黨員宣佈整黨的意義和內容，教育有錯誤的黨員幹部自覺認識錯誤。其次，召開群眾大會，宣佈黨員名單，講解整黨的意義和方法。接著，聽取群眾方面的批評和意見，進一步開展黨內自我批評和反省，並且向群眾檢查自己的錯誤。但是在整黨的第一階段，由於太過放手讓群眾自理，產生了偏差，出現挾怨報復、不相信黨員的弊的現象。因此，1948 年 1 月，毛澤東在爲中共中央起草的〈關於目前黨的政策中的幾個重要問題〉的指示中指出：

> 對於某些犯有重大錯誤的幹部和黨員，以及工農群眾中的某些壞分子，必須進行批評和鬥爭。在批評和鬥爭的時候，應當說服群眾，採取正確的方法和方式，避免粗暴行動。這是一方面。另一方面，則應使這些幹部、黨員和壞分子提出保證，而且有權在必要時將他們撤

96 同前註，267。

97 毛澤東，〈目前形勢和我們的任務〉，《毛澤東選集（第四卷）》（北京：人民出版社，1966），頁 1196。

職，或開除黨籍，直至將其中最壞的分子送交人民法庭處理。[98]

也就是說，對犯有嚴重錯誤或堅持不肯改正的黨員幹部，可以處分或開除出黨，但對於肯改過，錯誤又不嚴重的黨員幹部就必須抱持寬容，進行教育與幫助。也就是「懲前毖後，治病救人」的方針。這個時期土改與整黨並行，整體來看，鬥爭較前期更爲尖銳，所引起的影響也更爲巨大，因此有許多的土改小說反映的正是這段時間鄉村的情況。

土改複查主要是在老區（共產黨政權鞏固區）開展的。而在赤白兩軍戰事膠著的邊沿區，土地改革又是另一種情況。在這些邊沿區出現了「還鄉團」。所謂「還鄉團」是指土地改革中，一部分地主或懼怕鬥爭，或在經過鬥爭之後，逃跑到了國民黨佔領的城市，當國民黨軍隊佔領部分解放區後，有些逃跑了的地主，出於他們對翻身農民鬥爭自己親人、侵佔其土地財產的恨意，組織起「還鄉團」（有的地方叫「復仇隊」，或有其他的名稱），跟著國民黨軍隊回來後，對翻身農民進行報復。根據羅平漢記載：山東臨沂原本爲解放區，後被國民黨奪回，當地地主王洪九是國民黨魯南綏靖公署專員兼保安司令，重返故鄉後，重新安葬被中共人民政府鎮壓的父親王恩堂，並還在葬禮上槍殺了 7 名共產黨員和土改積極分子。許多貧苦農民和土改積極分子被嚴刑拷打、關押，根據統計，在王洪九捲土重來的一年時間裏，魯南一帶遭殺害的共產黨員、土改積極分子及其家屬就有 6,000 餘人。[99] 王希堅《雨過天晴》（1978）描述的正是地主鄭格世率領還鄉團，貧僱農在解放軍的幫助之下與其奮勇周旋的故事。

因應戰局變化，中共總結了〈五四指示〉與土改複查推行的經驗，又

---

98 毛澤東，〈關於目前黨的政策中的幾個重要問題〉，《毛澤東選集（第四卷）》（北京：人民出版社，1960），頁 1214-1215。

99 李福崇，《烈火重燃》，臨沂行政公署辦公室編，《憶沂蒙（下）》（濟南：山東人民出版社，1983），頁 1382-1392。

考量到當前的戰略形勢，欲進一步解決解放區的土地問題，1947 年 7 月，中共中央召集全國土地會議，討論和解決土地改革中的各種問題。9 月由全國土地會議制定〈中國土地法大綱〉，10 月由黨中央批准公佈。這是中共土地改革的綱領性文件，共計 16 條，明確規定：「廢除封建性及半封建性剝削的土地制度，實行耕者有其田的土地制度。」[100] 中心內容就是平分土地，它規定鄉村中一切地主的土地及公地，由鄉村農會接收，連同鄉村中其他一切土地，按鄉村全部人口，不分男女老幼，統一平均分配。全國土地會議後的土地改革運動，已不單單是滿足農民要求土地的願望，實現經濟的翻身，同時也是農民破天荒地享受到自己決定自己命運的政治權利，在成爲土地的主人的同時，成爲鄉村權力的獲得者和監督者，得到政治上的解放。韓丁將其比爲林肯的《黑奴解放宣言》：

> 毛澤東的《土地法大綱》無償地沒收了價值二百億美元的土地，使共產黨和國民黨之間絕無和解的可能，把戰爭的主要目標從保衛解放區轉移到在全國範圍內打倒地主和買辦階級，促使了蔣軍大批地向人民解放軍投誠，推動了中國內地的農民騷亂，鼓舞了國民黨後方都市中工人、學生、商人和職員的示威運動。[101]

1947 年全國土地會議之後，土地改革運動進入平分土地的階段。左風又起，甚至某些政治態度親近共產黨的「開明紳士」也遭到鬥爭。山西興縣蔡家崖村地主牛友蘭，在抗戰時期全力支持共產黨，牛友蘭聽說八路軍沒有棉衣，還急需一批資金和糧食，便帶頭捐獻 23 萬元大洋、150 石糧食和大批棉花、布匹。這些大洋成爲劉少白創辦興縣農民銀行的主要獎金（銀

---

[100] 〈中國土地法大綱〉，中央檔案館編，《解放戰爭時期土地改革文件選編（1945-1949）》（北京：中共中央黨校出版社，1981），頁 58。

[101] 韓丁著，韓倞等譯，《翻身》，頁 7。

行基金爲 3 萬元），所捐棉花、布匹，解決了八路軍一個團的冬裝。[102] 但當土地會議之後，晉綏土改進入「群眾要怎樣辦就怎樣辦。」的階段，蔡家崖便召開了「鬥牛大會」。由於並無現場紀錄，流傳的說法眾說紛紜，不過依照記者兼作家的胡正所描述：鬥爭到高潮，要押著一群鬥爭對象遊街，當時一些人將牛友蘭按倒在地，把一根鐵絲穿進牛友蘭的鼻孔裏頭，並說：牛蔭冠（牛友蘭之子，共產黨員），過來，牽著老牛遊街。……「鬥牛大會」之後第三天，備受折磨和侮辱的牛友蘭在監禁中絕食而死，屍體不知所終。[103]

東北解放區則出現「掃堂子」的風氣。爲了挖盡地主的底產，徹底鬥倒地主威風，「砍挖運動」再度高漲，本村地主的底財已經挖得差不多了，於是就到別村去挖，名曰「聯合掃蕩」，又稱「掃堂子」。《暴風驟雨》第二部就描寫民信屯的貧僱農到元茂屯掃堂子，分一杯羹後才心滿意足的離開。曾志[104]（1911-1998），晚年反思土改認爲：

> 這種「掃堂子」的做法，極大地消耗和浪費了有限的社會財富，破壞了農村生產力。實際上老實的貧僱農並沒有得到多少好處，吃得滿嘴流油，搶金奪銀的大多是那些遊手好閒的「勇敢分子」。[105]

另外，農民往往以嚴刑拷打的方式逼問地主財物的下落，亂打亂殺的情況相當嚴重。1947 年後，中共中央曾經再三檢討，並反覆強調反對亂打亂鬥。但是中共中央最關心的並不是分配土地財產，而是挑起農民怒火，「鬥

---

[102] 政協山西省興縣委員會主編，《晉綏愛國民主人士牛友蘭》（北京：中國工人出版社，2001），頁 18。

[103] 參見智效民，〈土改中的蔡家崖「鬥牛大會」〉，《名作欣賞》第 22 期（2014），頁 34-40。

[104] 曾志是中國共產黨和中華人民共和國主要領導人之一的陶鑄（1908-1969）之妻，也在中國共產黨和中華人民共和國擔任要職，是中華人民共和國有名的政治人物。

[105] 曾志，《百戰歸來認此身》（北京：人民文學出版社，2011），頁 297。

倒鬥臭農村舊勢力，以樹立新政權的領導權威，因此，它非常清楚激發貧苦農民對舊勢力的仇恨的極端必要性。正是這種態度使得中共中央反對亂打亂殺的規定很難有效地貫徹執行。」[106] 何方也曾指出這個時期的極左潮流：各種「左」的言論和做法還相互傳播和相互借鑒，遂使「左」的風氣愈颳愈旺。例如：毛澤東肯定和表揚康生一九四七年夏在山西臨縣郝家坡搞土改時的極左作法，而正是在康生的影響下，晉綏提出了「群眾要求怎麼辦就怎麼辦」的口號；我們在南滿土改中推行群眾運動的自發性，還提出貧僱農打江山坐江山的口號；鄧小平提出「兩個凡是」（即：凡是自己思想與毛主席相抵觸時，要無條件承認自己錯了，因爲歷史證明毛主席是絕對正確的，沒有一點不對；凡是地主與農民發生糾紛，不用調查，要首先承認農民是對的，地主是錯的，這是立場問題，要無條件提倡。）[107]

1947 年到 1948 年，國共兩軍強弱之勢逆轉，對於將土地視做「命根子」、「飯碗」，把土地改革稱爲「土地回老家」的農民，土改之後，大幅提升了生產的積極性，更在保家衛田的口號促使之下，翻身農民踴躍參軍、參戰、支援前線。僅 1946 年 8、9、10 三個月，全解放區就有 30 萬農民參加解放軍，300 至 400 萬人參加了遊擊隊和民兵，有力地支持了解放戰爭。[108] 1948 年，共軍取得了遼沈（遼西會戰）、淮海（徐蚌會戰）、平津（平津會戰）三大戰役的勝利，整個東北區域、長江以北、華東地區和華北地區除少數國民黨的據點外，全部成爲共產黨的統治範圍。在這些新獲得的區域（嶄新區）中展開的土改運動，自然與共產黨舊有根據地（老區）的推行方式有所區隔。毛澤東強調，在群眾覺悟程度有很大區別的新區與老區，〈中國土地法大綱〉的應用必須有所區別，在新區土改中，不

[106] 楊奎松，〈新中國背景下的地主問題〉，《史林》第 6 期（2008），頁 1-19。
[107] 何方，《從延安一路走來的反思——何方自述（上）》，頁 179-179。
[108] 杜潤生，《中國的土地改革》，頁 193。

能一切區、鄉同時動手，而應先從一兩個區做起，取得經驗，影響他區群眾後逐步推廣。[109] 爲了安定民心，中共決定不急行土改，大抵也是沿著老區的方式，先以清匪反霸、減租退押以奠定土地改革的基礎。

1950 年 6 月 28 日，中央人民政府委員會第八次會議通過了〈中華人民共和國土地改革法〉。明確規定：「廢除地主階級封建剝削的土地所有制，實行農民的土地所有制，藉以解放農村生產力，發展農業生產，爲新中國的工業化開闢道路。」[110] 中華人民共和國建立後，土地改革一方面是在沒有戰爭威脅的環境下進行；另一方面，大部分的區域已實施了清匪反霸、減租退押的政策，地主階級已受到了不小的打擊；第三方面中共政權已然穩固，保甲制度被摧毀，湧現了一批忠於中共政權的基層幹部和積極分子，取得群眾優勢。因此，隨之而來的劃分階級、沒收與徵收、分配土地財物、土改複查等階段相對於老區而言，較爲平順。農民新分的土地或本有的土地房產，均一律由縣人民政府頒發土地證，確定地權。

但 1950 年 6 月朝鮮戰爭爆發，1950 年 10 月 19 日中國志願軍出兵朝鮮，內外政治形勢又一次出現變化，國民黨極有可能藉由此次機會重奪大陸統治權，「土匪」和「反革命分子」一時活動猖獗，需要迅速穩定社會秩序和動員廣大翻身農民參加抗美援朝戰爭，因此中共中央決定採取強力措施，鎮壓匪患，並且加快土地改革速度。此時的土改小說一改從前對地主略加戲謔地描述，地主不但只是純粹剝削農民的寄生階級，還勾結反動勢力，暗謀變天，也就是說，地主從個人品德操守上有所缺失的層次上，上升爲政治層次的「反革命份子」。例如王西彥的《春回地暖》（1963）、陳殘雲的《山谷風煙》（1979）等作品中都有類似的描述。在此時期，比

---

109 羅平漢，《土地改革運動史》，頁 279。

110 〈中華人民共和國土地改革法〉，《中國的土地改革》編輯部、中國社會科學院及經濟研究所現代經濟史組編，《中國土地改革史料選編》（北京：國防大學出版社，1988），頁 642。

較嚴重的是發生侵犯工商業的現象，西南一些地方農民進城向那些一時退不出租押的地主兼工商業者算賬，甚至提出要將其機器、貨物抵作押金。這與中共發展工商業的定調不同，因此其後嚴令禁止，不過，在《山谷風煙》仍有類似描寫。

到 1952 年底，轟轟烈烈的土地改革大致完成。對於土地改革運動的定位，正如劉少奇〈關於土地改革問題的報告〉中指出：

> 土地改革的基本內容，就是沒收地主階級的土地，分配給無地少地的農民。這樣、當作一個階級來說，就在社會上廢除了地主這一個階級尾巴封建剝削的土地所有制改變為農民的土地所有制。這樣一種改革，誠然是中國歷史上幾千年來一次最大最徹底的改革。[111]

以劉少奇的說法來看，土地改革的最終目的在於國家的現代化、工業化：

> 土地改革的基本目的，不是單純地為了救濟貧苦農民，而是為了要使農村生產力從地主階級封建土地所有制的束縛之下獲得解放，以便發展農業生產，為新中國的工業化開闢道路。只有農業生產能夠大發展，新中國的工業化能夠實現，全國人民的生活水準能夠提高，並在最後走上社會主義的發展，農民的貧困問題才能最後解決。[112]

但土地改革後，中國是否走上了社會主義的康莊大道？這個問題恐怕是值得商榷的，不過土改作爲自古至今，驚天動地的大改革，其重要性不可抹煞，一般而言，中共黨史對土改的評價多數予以肯定，羅平漢就認爲：

---

[111] 劉少奇，〈關於土地改革問題的報告〉，《劉少奇選集（下卷）》（北京：人民出版社，1985），頁 29-47。

[112] 劉少奇，〈在全國土地會議上的結論〉，中央檔案館編，《解放戰爭時期土地改革文件選編（1945-1949）》（北京：中共中央黨校出版社，1981），頁 71-79。

> 土地改革運動是中國農民偉大的翻身運動，它使廣大農民從封建剝削制度的枷鎖下解放出來，第一次真正成為土地的主人。1946 年至 1949 年，中國革命的形勢是勢如破竹，奪取全國政權後又迅速恢復了國民經濟，並且取得了抗美援朝戰爭的勝利，其中當然有多方面的原因，但通過土地改革使千百萬農民得到了解放，從而極大地釋放了他們的革命熱情，是一個極為關鍵的因素。[113]

羅平漢將戰爭的勝利歸諸於土地改革的因素，也就是平分土地的動力，最大程度的動員了農村資源，但是對於土地改革在經濟方面的激勵提升，恐怕有些言過其實了。推行土改運動很大的一個動機是解放生產力，但釋放農民的革命熱情是否就大幅度的提升了生產力？恐怕還需要商榷。莫里斯．麥斯納（Maurice Jerome Meisner）認爲：

> 土地改革帶來的經濟利益在一定程度上被它產生的問題所抵銷。土地的重新分配產生了大量分散的、經營規模更小的農戶，強化了對提高生產率的傳統制約。雖然廢除了高利貸，但小農戶缺乏足夠的農業資金這個問題更加嚴重了。擁有資金的富農和中農不願意按照國家規定的低利率出借資金，而國家只擁有非常有限的建立農村信用體系的手段……。[114]

土地數量是固定的，縱使持有人不同，也很難僅依靠持有人的熱情，使產量得到飛躍的成長。從地主處得到土地，再平均分給貧僱農們，只是由分配極端不公的情勢，轉變爲均貧的狀況。只要中國小農經濟的體制不變，生產力很難得到飛躍性的提升。因此，史學家對土地改革的經濟意義普遍地有保留態度，比如，由費正清主編的《劍橋中華人民共和國史》在土地

---

113 羅平漢，《土地改革運動史》，頁 404。

114 莫里斯．麥斯納，《毛澤東的中國及其後：中華人民共和國史》（香港：香港中文大學，2005），頁 93。

改革所帶來的所謂解放生產力、提高經濟效益的問題上就委婉地說：「土地改革對總的農業生產力的貢獻究竟有多大，這個問題仍可以爭論」，[115] 黃宗智也認爲：「從土改開始直到 1970 年代末農村和農業卻一直止步不前」，形成了所謂的「集體主義內卷化」[116]。

這些研究者的論點表示，土地改革運動並未改善中國農民的生活，也就是說土改運動之後，表面上讓農民都得到了土地，但是新的問題旋踵而來，資源再分配中的不平均、獨立小農經濟的積極性，土地改革後出現的新的貧富分化現象、造成剝削現象再次產生，連帶使人思考中國是否可能出現一個新的剝削階級？這注定了土地改革過後，農民獲得土地的歡樂只是短暫的，中國旋即要往下個階段邁進，李里峰持平論述：

> 儘管土改後不久，中國共產黨就急速將廣大農民組織進各類小生產共同體，割斷了農民與土地及市場的直接聯繫，本欲使農村社會快捷地全面轉型，卻使傳統鄉村社會在新的形勢下凝固化，廣大農民不但沒有迅速共同富裕，走向現代文明，反而陷入小生產持續存在與長時間的普遍貧困化。然而我們不能否認，土改給現代化所創造的機會。[117]

---

115 費正清編，謝亮生，楊品泉，黃沫，張書生，馬曉光等譯，《劍橋中華人民共和國史（上）革命事命的中國的興起（1949-1965）》（北京：中國社會科學出版社，1990），頁 89。

116 所謂集體主義內卷化指的是單位勞動力產出停滯或下降了。也就是說，當時在糧食總產量擴增三倍的同時，農業的勞動投人加多了三至四倍。集體化時代的內卷化很大程度上是下面這些因素的綜合結果：國家分別以犧牲農業和農村爲代價加速發展工業和城市的投資戰略，嚴格反對農村自辦企業的國家政策，以及農村中過高的人口壓力。（參見黃宗智，〈中國革命中的農村階級鬥爭——從土改到文革時期的表述件現實與客觀性現實〉，《中國鄉村研究》第二輯（北京：商務印書館，2003），頁 66-95。）

117 李里峰，〈經濟的「土改」與政治的「土改」——關於土地改革歷史意義的再思考〉，《安徽史學》第 2 期（2008），頁 68-75。

土改實現了「耕者有其田」的理想，盡可能的照顧在原本經濟體制下處於弱勢的農民，但這種新的土地私有制度，並沒有從根本上改變小農經濟的生產體制，因而只能存在於集體化道路的歷史過渡階段。正由於如此，土改的制度正義性受到質疑，事實上，中國農村經歷多次土地變革，這是中國在朝向現代化的過程中不斷的試驗與摸索，每一次的嘗試與糾正，都對中國農村帶來巨大而深遠的影響，尤其是中共建政初期的土改運動擔負著的不僅是建立現代化國家的希望，同時也是毀滅舊傳統、舊倫理的重大改革，新的國家概念、風俗習慣，甚至基層制度都隨之進入鄉村，這當然也帶給中國鄉土小說極其豐富的題材與深刻的思考，同時也造就了土改小說特殊的風格。

第三章

中國大陸土改小說的主題內容

第一節　發揮政治動員的功能

一、經濟方面的理性說服

威廉．韓丁（William Hinton）在他的《翻身—中國一個村莊的革命紀實》一書的扉頁中寫了這樣一段話：

> 每一次革命都創造了一些新的詞彙。中國革命創造了一整套新的詞彙，其中一個重要的詞就是「翻身」。它的字面意思是「躺著翻過身來」。對於中國幾億的無地和少地的農民來說，這意味著站起來，打碎地主的枷鎖，獲得土地、牲畜、農具、房屋。但它的意義遠不止如此。它還意味著破除迷信，學習科學；意味著掃除文盲，讀書識字；意味著不再把婦女視為男人的財產，而建立男女平等關係；意味著廢除委任村吏，代之以選舉的鄉村政權機構。總之，它意味著進入一個新世界。[1]

---

[1] 韓丁著，韓倞等譯，《翻身》。

韓丁的文字勾勒出一幅的美麗的共產主義新世界。五四以來，農民形象逐漸浮現在讀者的視野之中，但是作爲魯迅筆下愚昧麻木的代表，[2] 農民如何自覺「翻身」，對抗長久以來習以爲常的壓迫？這新的世界觀是否眞的能爲廣大民眾所接受？這一醞釀轉變的過程，正是土改小說書寫的重點之一。

「翻身」對無地和少地的農民來說意味著希望，除了滿足了經濟要求外，還有知識、平等與民主的新生活。這些應該是農民夢寐以求的未來，但是在實踐上卻遇到了相當的困難，有不少農民對於土地改革運動抱持著消極的態度。杜贊奇（Prasenjit Duara）在論述國家政權與中國革命問題時談到，在華北鄉村大部分村莊之內，地主和佃農之間的關係並無尖銳對立，因此以依靠貧僱農來發動革命、用階級觀念來動員民眾、利用村內的階級鬥爭燃起「燎原之火」的設想極難付諸實行。[3]

這是因爲在長期的租佃制度下，農民和土地所有者有著一種默契關係，對於瞬息萬變的政治情勢也有所顧慮（變天思想）。在土改運動之中，下鄉指導土改的工作隊（團）常常驚奇地發現，印象中苦大仇深的農民對於鬥爭地主、平分土地之事往往興致缺缺。大多數農民往往心態保守、膽小畏縮。「我給地主幹活，人家管我飯吃，年底還給工錢，這都是說好了的……人家確實給錢了，也給飯吃了，那還有什麼錯處？」。[4] 耕作地主的土地，地主收租在農村社會中是天經地義的事，更何況地主與佃農有時還有親戚關係「你的佃戶，同姓的又多，說來說去都是一家人。」，[5] 推

2 「中國文學史上眞正把農民當作小說中的主人公的，魯迅是第一人。」王瑤，《魯迅作品論集》（北京：人民文學出版社，1984），頁 59。

3 杜贊奇著，王福明譯，《文化、權力與國家──1900-1942 年的華北農村》（南京：江蘇人民出版社，2003），頁 183。

4 韓丁著，韓倞等譯，《翻身》，頁 144-145。

5 丁玲，《太陽照在桑乾河上》（石家莊：花山文藝出版社，1995），頁 152。以下引用資料皆以此版爲主，論述時若有參酌舊版之處，將於文中說明之。

行土地改革的難度可想而知。「翻身」不僅是以物質經濟的誘惑換取廣大農民的支持、交換利益的過程（利益動員），也是對農民根深蒂固的倫理思想的挑戰。

掃除農民思想障礙的首要任務在於論證土地還家的合理性。無庸置疑，土地所有權屬於地主而非佃農，地主合法的擁有土地（地契），這是中國數千年農村基本的所有制關係。而地主之所以成爲地主，家業興旺，是有其根由的，《春回地暖》中的地主章耕野就曾經想過：

> 就算我們多了幾丘田地，收過幾擔租子，誰家的產業，不都是祖宗先人傳下來的？俗語說得好：富從升合起，都是祖宗先人省食儉用、一升一合積起來的！共產黨就不管你青紅皂白，只要說聲是麼子封建地主，把個罪名往你頭上一安，就要一概消滅你，就要沒收你的田產，砍掉你的腦殼！[6]

丁玲在《太陽照在桑乾河上》（1948）藉由顧湧大女兒之口說出富農胡泰心中的話，也提出了這樣的疑問：

> 共產黨，好是好，窮人才能沾光，只要你有一點財產就遭殃；……可是一宗，老叫窮人鬧翻身，翻身總得靠自己受苦掙錢，共人家的產，就發得起財來麼？[7]

站在地主的角度上來看，這樣的思想無可厚非，但共產黨亟欲動員的農民群眾也作如是想，就成爲一個棘手的問題了。[8] 如何扭轉農民的傳統觀

---

6 王西彥，《春回地暖》，《王西彥選集（第四卷）》（成都：四川文藝出版社，1986），頁 170。

7 丁玲：《太陽照在桑乾河上》，頁 17。

8 有這樣想法的農民不在少數，梁斌在《翻身記事》就記載了一個農民劉老像，不論如何動員，他還是木著脖子臉，說：「不管怎麼說，不是自家的肉，安不到自個身上。也別拿人家東西送人情、邀買人心！」（梁斌，《翻身記事》，《梁斌文集（第 4 卷）》（北京：人民文學出版社，2005），頁 261。）

念？辯證土地與勞動的問題，也就是究竟「誰養活誰」的道理，就是一個關鍵點。趙樹理的〈地板〉（1946）利用一種樸素的辯論方式，證明空有地板（土地）而無勞動是不會憑空產生出糧食的。

地主王老四認爲「我的租是拿地板換的」，沒有「地板」（土地），「他們（佃戶們）到空中生產去」。[9] 而小學教員王老三（也屬於地主階級）則用本身經驗擔任辯論的另一方，他的「荒山一處」經過佃農十來年的努力後，開出了三十多畝的好地來，到了後來甚至安起了三家人。從荒山到可耕種的好地，幾代以來的努力昭然可見，趙樹理在敘事中已經暗喻了勞動的重要性。

後來經過人禍（日本人和姬鎮魁的土匪部隊擾亂）、天災（又遭了大旱災，二伏都過了，天不下雨滿地紅），糧食歉收，王老三拒絕借糧給佃戶，導致佃戶們死的死、逃的逃，好地又變爲荒山。此後王老三被迫自己下地勞動，從中體會到勞動的艱辛，領悟到：「再不要跟人家說地板能換糧食。地板什麼也不能換，……糧食確確實實是勞力換的」[10] 王老三用自我反省的方式，合理證實勞動者的重要性，趙樹理將這場辯論置放於地主階級的內部，一方面固然因爲當時推動的政策（減租減息）對地主相對溫和，階級衝突尚未尖銳化，另一方面其實也間接承認了「老契」的合法性。但是，隨著〈五四指示〉的頒布，勞動者的尊嚴與權利得到進一步的確立，而地主「老契」的合法性受到了挑戰。

在經濟的層面上，解放區掀起一波算剝削帳的風氣。[11] 丁玲在《太陽

---

9 趙樹理，〈地板〉，原載於《文藝雜誌（太行區）》第 1 卷第 2 期（1946），收入《趙樹理小說選》（山西：人民出版社，1979），頁 68。

10 同前註，頁 66。

11 山東莒南縣的土改工作隊採用了「算地瓜賬」向農民形象地說明地主的剝削，他們深入田間地頭、鄉間農舍和農戶細算租地收入，後來在山東根據地得到廣泛流行。具體說來，地瓜賬是這樣算的：以租種一畝地瓜爲例，一畝地瓜花費（最低

照在桑乾河上》農會主任程仁爲了啓發佃農郭柏仁的鬥爭意識，不厭其煩地引導他：

他問：「郭大伯，你種他（李子俊）那八畝地多少年了？」

……

郭柏仁屈著手指，算了半天，答應道：「十二年了。」

「你一年交多少租？」

「咱種那地是山水地，租子不多，以前是一畝三斗，這幾年加成四斗半了。」

「為啥要加租子呢？」

「地比以前好了。這地靠山邊，剛租下來的時候，石頭多，土硬，從咱種上了，一年翻兩回，上糞多，常挑些熟土墊上，草鋤得勤，收成可比前幾年強。」

……

程仁卻耐煩的繼續問下去：「你一畝地打多少糧食呢？」

「你還不清楚？這還有准？年成好一畝打個六七斗；要是天旱，四斗五斗收不上呢。」

「郭大伯，你日子過得啥樣呢？」[12]

辛勤工作的郭柏仁過得是鬧飢荒的日子，吃的永遠是豆皮、麩皮、糠皮，山水地因爲他不懈地努力成了肥地，但地主卻因此加重了租子，在年成不

數）地瓜種 30 元，車糞 40 元，9 個工（種鋤翻刨）每工 15 元，需 135 元，飯錢每天 10 元，需 90 元，共花費 295 元。一畝地瓜地的收穫，起地瓜 1,200 斤，平分 600 斤，每斤值 3 角 5 分共值 210 元，結果種一畝地瓜地，佃戶賠上（地主剝削）85 元。（張學強，《鄉村變遷與農民記憶——山東老區莒南縣土地改革研究（1941~1951）》（北京：社會科學文獻出版社，2006），頁 86。）

12 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 177-178。

好時他連租子都交不上，丁玲透過問題的堆疊展示，一步步地揭示了其中的不合理。這種算帳邏輯其實就是表示地主能夠過上好日子，都是由於剝削農民而來的。既然地主的一切財物都是從農民那裏剝削來的，那麼貧僱農把本來屬於他們的東西拿走，自然理所當然。地主的剝削當然也不是從此輩開始，因此算帳不僅按年算，按季算，甚至按天算，在土改初期，晉察冀地區就有「算老帳」算到乾隆年間的。[13]

不過，勤儉致富的地主當然是有的，《太陽照在桑乾河上》裡的顧湧兄弟倆「受了四十八年的苦，把血汗灑在荒瘠的土地上」「由於不氣餒的勤苦，慢慢的有了些土地」，[14] 村子內窮下來的人、地主家的敗家子紛紛把地賣給他。顧湧保管地契的工具從一張紙變成一塊布，又從一塊布變成一個木匣子，地契的數量越來越多，「人財兩發。」丁玲在不經意中描繪出傳統鄉村社會內部的經濟循環，有人由窮變富，也有人由富變窮。經濟地位並非永久不變，也可以靠著勤儉「翻身」，這當然與革命的價值觀相牴觸，並且隨著政策的變化越發顯得不合時宜，到了王西彥《春回地暖》（1963）時：

> 「說麼子地主堆裏也有好人，我就是一個不信服！」他的聲音尖尖的，還立刻脹紅起臉孔，「黑不起心，發不起家嘛，好人何嘗當得成地主呢？俗話說得有：眼看濁水，背曬黃天，眉毛滴血是苦錢！我們眉毛滴血的苦錢究竟哪里去啦？還不是給他們地主剝削去啦！」[15]

地主的生活建築在窮人的血汗之上的論點已無可辯之處。但是地主就是吃剝削飯的結論，還不足以支持農民自覺的與地主展開鬥爭，要組織溫和保

---

13 河北省檔案館編，《河北減租減息檔案史料選編》（河北人民出版社，1989），頁351。

14 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁232。

15 王西彥，《春回地暖》，頁39。

守的農民鬥爭地主，前提得地主是罪大惡極，在經濟上，財富來源必須是非法、土地是強取豪奪而來，與其鬥爭才會有正義性和正當性。韶華〈北大荒的故事〉（1947）中的地主徐桂茂就是「憑著給龍江的什麼道臺爺有拉攏，領了四千方荒地，到處招荒戶來開。」[16] 除了對缺衣少食的開荒戶放高利貸，也使用騙術：「有些富一些的，自己能買幾荒開，可剛剛開好，徐桂茂就派人說：你開錯了，你買的不是這一塊，結果開出來的地成了他的，你還得另買一塊。這叫做『開荒滾段』」[17] 孫謙〈村東十里地〉（1946）則描寫了楊猴小的村東十里地被地主活財神呂篤謙看中，便誣陷猴小爲賊，爲求脫罪，只好「罰下二百元鬼票，沒有錢，連地帶青苗推給活財神了，臨出廟，還給活財神磕了一個響頭。」[18] 土改小說中也不乏被高利貸逼得走投無路、家破人亡的例子。地主狡詐權謀、唯利是圖的嘴臉，躍然紙上。

在經濟方面，地主與農民之間的矛盾主要表現在土地租佃關係以及由此產生的剝削關係（高利貸），爲富不仁固然令人不齒，但是因買賣而獲取土地，因勞作而積累財富，是最爲基本的道理，向地主交租納穀、欠債還錢都是天經地義的事，硬將別人的土地據爲己有，不符合大部分農民心中的道德規範，所以土改小說中才會有地主將紅契雙手奉上，農民事後偷偷返還或依舊繳納店租給地主的描寫，例如方青〈高祥〉（1947），高祥是個老實儒弱的長工，土地改革後分到了東家的地，他不安惶恐：

---

16 韶華，〈北大荒的故事〉，收入中國社會科學院文學研究所現代文學研究室編，《中國現代短篇小說選（1918-1949）（第七卷）》（北京：人民文學出版社，1981），頁533。

17 同前註，頁 538。

18 孫謙，〈村東十里地〉，原載於《人民時代》第二卷第 11 期（1946），收入康濯主編，《中國解放區文學書系小說編（第二卷）》（重慶：重慶出版社，1992），頁 753。

> 把四根小木橛子（地界的標誌）藏到衣裳底下，躡手躡腳的找到三掌櫃的家裏去，說道：「三掌櫃！那一垧六畝地我給你老人家侍弄著，人家說不種不行！」三掌櫃從鼻眼裏哼了一聲說：「好好收拾，對半分糧！」高群就像領了聖旨一樣，心裏服帖多了。[19]

《太陽照在桑乾河上》第 32 章〈敗陣〉，也描寫地主李子俊逃走之後，農會組織起李家的佃戶，要求他們去李家要紅契，在李子俊老婆的哀兵政策下，佃戶們潰不成軍：

> 那女人忽的跑下了臺階，就在那萬年青的瓷花盆旁邊匍伏了下去，眼淚就沿著臉流了下來。她哽咽道：「大爺們，請你們高抬貴手，照顧咱娘兒們吧。這是他爹的……唉，請大爺收下吧，一共是一百三十六畝半地，一所房子，鄉親好友，誰不清楚，他爹也是個沒出息的，咱娘兒們靠他也靠不住，如今就投在大爺們面前。都是多少年交情，咱們是封建地主，應該改革咱，咱沒話說。就請大爺們看在咱一個婦道人家面上，憐惜憐惜咱的孩子們吧，咱跟大爺們磕頭啦！……」她朝著眾人，連連的叩著頭，又舉著那匣子，眼淚流滿了一臉。[20]

對李子俊老婆的同情，使得原本理直氣壯的佃戶一個個退去，討紅契的行動最後無疾而終，「唉。紅契，還是讓農會自己去拿吧。」[21] 老百姓這種被革命幹部視作「落後」的心理，其實才是符合「地是人家的」、「天天見面的」傳統鄉村倫理的價值觀，而革命正是要斬斷這種牽絆，因此不管是因懼怕心理而產生的變天思想，還是因血緣、地緣關係關係產生的同情心理，都被上昇成「革命覺悟」的問題。顯然，佃戶們並非不願意擁有土地

[19] 方青，〈高祥〉，收入中國社會科學院文學研究所現代文學研究室編：《中國現代短篇小說選 1918-1949（第七卷）》（北京：人民出版社，1981），頁 546。

[20] 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 180-181。

[21] 同前註。

（如侯忠全在鬥爭錢文貴之前，悄悄地將地契還給侯殿魁，但鬥爭錢文貴成功之後，他坦然接受了土地），只是無法接受此種方式，而土地改革運動最重要的關鍵，就是藉由此運動將群眾拉入革命的陣營之中，而《太陽照在桑乾河上》正是印證了此點的重要文本。

二、政治方面的感性訴苦

鄉村社會是具有封閉特性的生活環境，普通農民與政治之間關聯較弱，政治意識淡薄，心態上較爲保守。土地改革開始之後，農民被迫捲入這場風暴之中，爲了戰爭需要，防止變天思想，和平分田的主張被斷然否決，如何調動農民的革命的積極性，成爲一大難題。共產黨多次引導農民重新認識「誰養活誰？」便是企圖以國家政權的力量，用一套新的話語，取代農民心中固有的道德意識，建立新的意識形態。在確定了鬥爭對象的罪大惡極後，如何動員農民自覺翻身？怎樣將政治冷漠的農民族群納入國家政治體系？革命性政治話語進入鄉村，應用話語力量激發農民的階級意識，喚醒其革命性、反抗性和鬥爭性、顛覆鄉村結構、建立新的話語秩序，勢在必行。

爲了表現宏大的史詩感，土改小說往往採用順敘法，土改工作隊的入村，象徵風起雲湧的土改運動正式展開。工作隊進村，代表著外來革命力量的進入相對封閉的農村，他們是以共產黨政權的化身，一個啓蒙者的身份，進入傳統鄉村社會。他們有著明確的任務和使命，即以不厭其煩的政策宣傳、綿密細緻的反覆勸說，進而發動群眾、組織群眾，完成鄉村社會的土地改革及倫理秩序重組。但對於農民來說，外來的工作隊員是陌生的闖入者，他們的身份就令人起疑，加之以文化心理的積澱，血緣土緣的羈絆，都使得他們對於革命裹足不前，陳殘雲《山谷風煙》（1978）中貧農劉三公對工作隊員的來訪極爲冷漠：

劉三公「唔」了一聲，瞥見葉銀和一個陌生的幹部在一起，愣了半晌，臉色冷淡，不和周棋打招呼，放下柴草，逕自進入屋子去。[22]

雖然擁有土地是廣大農民長期以來的強烈願望，但他們一直在地主階級的面前處於弱勢，要讓他們一下子面對面地與地主進行鬥爭，又難免有種種顧慮。其中怕「變天」是解放區農民普遍存在的心理。對於大多數群眾來說，對於政權的更迭，抱持著中立旁觀的態度：「『中央』軍來不來，有八路軍擋著呢。再說，『中央』軍也是中國人，咱們勞動吃飯，又不想當官掌權，咱們還是做咱們的老百姓，莊稼人。」[23] 農民本身對政治的淡漠，使得他們對於國共兩黨的內戰處於一種袖手旁觀的態度，「還不知道是誰坐穩了天下」的政治情勢，也使得精明的農民們在政治立場上顯得遊移擺蕩，連田間《拍碗圖》（1951）中的共產黨員白玉春：「他也有點怕變天，共產黨剛站下腳，說不定還要走，他也不敢太積極。」[24]《春回地暖》（1963）的中農章銀生也做如是想：「這種想法，並不能打破他那根深蒂固的顧慮：十年河東，十年河西，先出頭的椽子總是先爛的！」[25] 俞林的《一把火》（1953）中的霍明敘述故鄉剛開始成立農會的情形：

人們惶惶不安的，鬧不清那天大禍臨頭，那年冬天八路軍就下來了，都說毛主席的軍隊一來，窮人就有出頭之日了；可是誰摸清天下到底歸誰呀？沒一個人敢出頭，後來有人到我們村來組織農會，誰也害怕，咱一個老粗知道個啥呀！[26]

章明《金雞垸》（1951）則描寫整黨之前的民兵隊長周疤眼兩頭倒的擺蕩

22 陳殘雲，《山谷風煙》（上海：上海文藝出版社，1979），頁 37。
23 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 35。
24 田間，《拍碗圖》（北京：三聯書店，1951），頁 20。
25 王西彥，《春回地暖》，頁 470。
26 俞林，《一把火》（武漢：中南人民文學藝術出版社，1953），頁 118。

心理：

> 疤眼在外面也聽到謠言，回來躺在床上想：如果謠言當了真，國民黨打回來，我這假積極分子恐怕也要遭殃，不如先跟那邊也拉上點關係，腳踏兩邊船最好！[27]

國共內戰初期，國民黨的戰力儼然優於共產黨，農民有這種心態也不足為奇：「他們擔心，沒有皮靴、沒有鋼盔、沒有重武器的八路軍不能保住這個地區。」[28] 不僅是投機分子如是想，有時也是群眾疑慮的反映，《太陽照在桑乾河上》就描述一夥一夥的人不覺的就聚在一團，小聲的談話、議論，「他們並不願意共產黨吃敗仗，他們就怕八路軍站不長，可是他們卻又悄悄的散播著這些謠言。」[29] 連苦大仇深的被壓迫者也有同樣的想法，《山谷風煙》（1979）描寫被賣入深山的劉蘇女，就算被兄長救出後仍然提不起勇氣控訴地主：「她害怕，隨處都有兇神惡煞的大財主他們都有一顆黑心肝，要是鬥他們不死，有一日轉過身來更凶啦，她會受更多的罪。」[30] 為了打消農民對於「變天」的顧慮，共產黨除動員宣傳外，也加強了土地改革的力道，以求最大程度的動員。

面對農民的消極態度，如何動員他們積極參與土改？中共在土改中摸索發明出種種工作方法，對農民進行教育，其步驟大抵都遵循著先發動宣傳教育，串聯訴苦，接著召開以訴苦為中心的批鬥大會，最後再解決群眾經濟層面的問題（分土地、浮財）。

對傳統鄉村社會來說，共產黨的階級話語體系是一種外來話語，與農民的普通日常用語格格不入、生硬難懂，因此，必須想方設法使這種階級

---

27 章明，《金雞垸》（中南人民出版社，1951），頁 17。
28 韓丁著，韓倞等譯，《翻身》，頁 128。
29 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 35。
30 陳殘雲，《山谷風煙》，頁 585。

話語能爲其接納。首先，透過會議將權威話語（主流意識形態話語）滲入農民的日常生活之中。在土改小說中工作隊進村的一件事便是召開會議。陳建華在分析周立波的《暴風驟雨》時說：

> 《暴風驟雨》不僅記載了這「史詩」般的群眾鬥爭運動，也預示一種即將出現的在和平環境裏群眾行為的模式，就是開會。小說裏大段、整章地寫開會。從省裏、縣裏到屯裏的會，支持會、丈地會、追悼會、嘮嗑會，不一而足；鬥敵人、分浮財、評等級、報告、調查，什麼都離不了會。[31]

藉由開會這種公開的方式，建立群眾參與公共事務的自信與積極性。並且用來宣示自身話語的正統性，進而取得土地改革運動的合法性，但是光是宣傳土地政策這樣生硬的，以傳達政策爲重點的會議往往以失敗告終。農民自覺的起點往往是反抗壓迫，也就是長期受到壓迫的受害者希望借助革命暴力來擺脫現實苦難的渴望，對於思想如何現代化、土改的革命價值，沒有認識亦無法理解：

> 他們對糧食，負擔，向地主算賬，都是很會計算，可是對這些什麼歷史，什麼階段，就不願意去瞭解了，也沒有興趣聽下去。他們還不能明瞭那與自己生活有什麼聯繫。[32]

因此，無論在《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》還是《春回地暖》，第一次宣講政策大會的失敗都在於群眾的不感興趣，以外在方式強力灌輸意識形態的辦法受到群眾的否決。那麼就必須另闢蹊徑，找尋將階級話語融入農民語境中的方式。

---

31 陳建華，《「革命」的現代性——中國革命話語考論》（上海：上海古籍籍出版社，2000），頁 278。

32 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 86。

文化的傳播是一種方法。《暴風驟雨》中描寫：

> 蕭隊長、小王和劉勝，經常出席嘮嗑會，給人們報告時事，用啟發方式說明窮人翻身的道理。用故事形式說起毛主席、共產黨、八路軍和抗日聯軍的歷史和功績。劉勝教給他們好些個新歌，人們唱著毛主席，唱著八路軍，唱著《白毛女》，唱著《沒有共產黨就沒有新中國》。大夥說：「這下思想化開了，心裏就像開兩扇窗戶似的，亮堂堂的了。」[33]

中共中央曾指示各解放區，爲了推動當前的群眾運動，各地報紙應儘量揭露漢奸、惡霸、豪紳的罪惡，申訴農民的冤苦。各地報紙應多找類似《白毛女》這樣的故事，不斷予以登載，應將各處訴苦大會中典型的動人的冤苦經過事實加以發表，以顯示群眾行動之正當和漢奸、惡霸、豪紳之該予制裁。在文藝界中亦應鼓勵《白毛女》之類的創作。[34] 利用民間戲曲、故事、傳統小說和民謠包裝階級觀念，通過對民間習慣的方式，向民眾輸送新思想，十分有助於新意識型態的建立，如教唱土改歌謠（《誰養活誰？》）、演出話劇（《白毛女》）等，[35]《白毛女》、秧歌等活動的成功，表現出人民群眾對傳統形式的認同，也暗示了一種融入人民群眾生活的有效管道。以《暴風驟雨》爲例，其最初的「動員」就是舉辦有濃厚東北民間氣息的「嘮嗑會」，用蕭隊長的話來說就是：

> 中國社會複雜得很。中國老百姓，特別是住在分散的農村，過去長期

---

33 周立波，《暴風驟雨》，頁 125。

34 羅平漢，《土地改革運動史》，頁 16。

35 不少地區的土地改革，首先用演《白毛女》來發動群眾，「爲喜兒報仇」成爲解放戰爭中戰士們的普遍口號。許多戰士還把口號刻在自己的槍托上，表示時刻不忘對「黃世仁們」的仇恨。（李揚，《50-70 年代中國文學經典再解讀》（濟南：山東教育出版社，2002），頁 288。）

> 遭受封建壓迫的農民，常常要在你跟他們混熟以後，跟你有了感情，隨便嘮嗑時，才會相信你，才會透露他們的心事，說出掏心肺腑的話來。[36]

事實上，對於慣於默默承受苦難的農民來說，公開說出自己心中的委屈與不滿，是無法想像的一件事，所以建立同理心，是第一步工作，《太陽照在桑乾河上》對於張裕民的心路歷程，有相當動人的一段描述：

> 向他們（八路軍）描述的時候，他第一次感覺到難受，感覺到委屈。這是如何的困苦，如何的孤零零，如何的受壓抑和冤屈呵！但他卻得到很多安慰，第一次找到了親人似的，他覺得他們對他是如此的關心，如此的親切。當一個人忽然感到世界上還有人愛他，他是如何的高興，如何的想活躍著自己的生命！他知道有人對他有希望、也就願意自己生活得有意義些，尤其當他明白他的困苦，以及他舅舅和許多人的困苦，都只是由於有錢人當家，來把他們死死壓住的原因。[37]

八路軍以同理心提供了張裕民溫暖的心理安慰，對於八路軍的感激，與對有錢人的仇恨同時滋長著，《暴風驟雨》中的蕭祥隊長，面對沒有一人敢先發言的嘮嗑會，他也以「一個人人知道而且人人敢說的事情」[38]（出勞工），挑起農民的興致，才得以讓大家開口。因此，幾乎所有的土改小說都強調，工作隊進行訪貧問苦是不容易的，面對外來的工作隊員，群眾未必敢說真話，所以小說強調工作隊員要與貧僱農實行同吃、同住、同勞動的「三同」，深人到貧僱農中，和他們交朋友。在找到積極分子（扎下根子），然後還要號召根子串聯其他的苦主，這種訴苦串聯將訴苦效應擴大化，形成一種只要是參與者都能共同理解與感受的普遍經驗。

---

36 周立波，《暴風驟雨》，頁 21。

37 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 42。

38 周立波，《暴風驟雨》，頁 41。

但是如何使個體復仇的心態透過訴苦凝聚爲集體的階級意識、對階級剝削有更清楚的認識，進一步產生鮮明的階級意識、站穩階級立場，就必須貼近他們的生活經驗尋找突破口，「訴苦會」就是一種十分有效的操作手段，它是一種輿論動員，極具感染性，容易造成群眾情感共鳴。王瑞芳指出：

> 為了喚起農民的階級意識，中共及各地政府在土改之初對農民進行了訴苦教育。通過「引苦」、「訴苦」、「論苦」三個步驟，激發農民對地主階級的恨和對農民階級的愛。「引苦」是啟發農民回憶自己受過什麼苦，認識自己為什麼受苦；「訴苦」是讓農民把自己受過的苦說出來，以增強農民對「苦主」的情感認同；「論苦」則使農民認識到自己受苦是由地主階級的壓迫剝削造成的，以促使其階級意識的覺醒。[39]

「訴苦」做爲一項政治動員技術，已經受到許多研究者關注，歸納其操作方式大體過程是先尋找典型的「苦主」（挖苦根），啓發他們找苦，幫助他們分析苦，幫助苦主在日常生活的痛苦與階級剝削之苦之間建構起相關性，感受到貧窮與「階級剝削」之間的關係，「苦主」們的「生活之苦」在土改工作隊員這樣一種建構性的表達下正式上升爲階級之苦。《太陽照在桑乾河上》描述三個老人在拿回地契後，回憶起當時被地主壓迫的生活，第一個老人述說：

> ……那年孩子他娘坐月子，人家看見咱，說恭喜你做了上人呵！咱心裏想，唉，有什麼說場，他娘躺在炕上，等咱借點小米回去熬米湯呢。咱跑了一整天也沒借著，第二天才拿了一床被子去押了三升米回來……又一年，咱欠江世榮一石八斗租，江世榮逼著要。咱家連糠也

[39] 王瑞芳，《土地制度變動與中國鄉村社會變革》（北京：社會科學文獻出版社，2010），頁 160。

沒有了，可是咱怕他，他要惱了，就派你出伕。咱沒法，把咱那大閨女賣了。[40]

第二個老人則說：

以前咱總以為咱欠江世榮的，前生欠了他的債，今世也欠他的債，老還不清。可是昨天大家那麼一算，可不是，咱給他種了六年地，一年八石租，他一動也沒動，光撥拉算盤。六八一十八石，再加上利滾利，莫說十五畝地，五十畝地咱也置下了！咱們窮，窮得一輩子翻不了身，子子孫孫都得做牛馬，就是因為他們吃了咱們的租子。[41]

第三個老人義憤填膺：

江世榮的地，咱們是拿到手了。只是他還是村長，還有人怕他，得聽他話，咱們這回還得把他村長鬧掉！再說有錢人，壓迫咱們的也不光他一個，不把他們統統鬥倒也是不成。咱說，這事還沒完啦！[42]

這三個老人的言語，恰恰將建構「訴苦」的步驟淋漓盡致地展現出來，第一個老人回憶起地主的殘暴和生活的艱難；第二個老人則引入經濟層面的剝削與不合理；第三個老人則將私怨上升對整個階級的仇恨，階級鬥爭的理論大致完成。

而「訴苦」最爲重要的無非是找到一個具有強烈煽動力和戲劇性的人物，將「訴苦」「表演」於大眾之前。李里峰就指出：「培養積極分子、樹立訴苦典型，是運動初期打開局面的重要手段之一。」[43]《暴風驟雨》正是清楚演繹訴苦動員的文本，和《太陽照在桑乾河上》相較，《暴風驟雨》

---

40 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 231-232。

41 同前註，頁 232。

42 同前註。

43 李里峰，〈土改中的訴苦：一種民眾動員技術的微觀分析〉，《南京大學學報》第五期（2007），頁 101-109。

中的訴苦顯得更爲直接震撼，前者描寫的暖水屯中的鬥爭與其說是與錢文貴的較量，不如說是鬥爭錢文貴背後的封建意識、宗法制度、變天思想，重心不在於農民和地主之間的血海深仇，而是農民和革命之間的矛盾糾結。而後者雖然亦有觸及此類議題，但顯然更趨近於中國傳統除惡復仇的故事，因此在《暴風驟雨》中的訴苦，以展示傷痕的方式，赤裸裸地呈現在群眾面前，刺激了群眾的情緒，也大大加強了藝術渲染力，以趙玉林第一次在嘮嗑會上的訴苦爲例：

> 我呢，一天，韓老六罰我跪在碗碴子上邊，尖碗碴子扎進皮骨裏，那痛啊！就像上了陰司地獄的尖刀山，血淌一地，你們瞅瞅。趙玉林把腳蹺在桌子上，把褲腿卷起，說道：「這裏，波棱蓋上還有一個個指頭大的傷疤。」[44]

第一次群眾鬥爭韓老六時，在沒人吱聲的狀況下，趙玉林再一次展示傷痕：

> 幾十個人應和，裏面有十來個年輕人的聲音，他們站在臺子的前面，看到了趙玉林的波棱蓋上的傷疤，他們感動而且憤怒了。[45]

這樣的方式成爲直接調動群眾情緒的利器，此後屢次上演，童養媳劉桂蘭也以這種方式與公婆劃清界線：

> 「在早我尋思，不管怎樣，也在她家呆一場，他們對不住我的地方，算拉倒，我沒有工夫去算這個舊賬，如今她倒招我來了。你們瞅瞅，」說著，她解開棉袍上的兩個鈕扣，露出左肩，那上邊有一條醬紅色的傷疤。她接著說：「『康德』十二年，她嫌我薅草太慢，舉起鋤頭，沒頭沒腦，就是一下，瞅瞅這兒，當時血流一身，回家躺炕上，七天起不來。」[46]

《山谷風煙》被地主認作養女的阿娟也用此舉表明心志：

---

[44] 周立波，《暴風驟雨》，頁 48。

[45] 同前註，頁 64。

[46] 同前註，頁 310。

> 阿娟挽起衣袖，讓二柱看看她手臂上的一塊疤痕。你看，這都是青面婆子用香火燒傷的，還有好幾處傷疤，處處都記在心裏，我會把她認作親人？[47]

在此後的鬥爭大會上，阿娟多次展露傷痕，身體上的傷痕，不僅是苦難記憶，更是政治印記，一方面支配了群眾的恨惡復仇情緒，一方面堅定了革命的信念。因此，傷痕記憶在土改小說中多有運用，例如康濯〈臘梅花〉（1943）、蕭也牧〈牛倌赫進喜〉（1946）都是如此。

而群眾的訴苦，一開始多半由生存上的困境說起，藉由忍飢受寒、任人欺辱的記憶，回想起肉體曾經遭受的痛苦，並營造出悲壯的氛圍，召喚出廣大聽眾（或觀眾）的同理心與共通的苦難回憶，康濯曾經說：「別人演英雄演不好，英雄就自己演自己；他們當時生活不賴，演過去痛苦時表情不真，大家就追引到痛苦的回憶中去。」[48]《暴風驟雨》裡大家鬥爭杜善人，但杜善人可憐的神態引發了大家的同情，眼看鬥爭就要失敗了，郭全海、老孫頭、白大嫂紛紛訴說起以前被欺辱的往事，挑起了眾人憤怒的情緒：「這時候，男男女女都記起從前，想到往日，有的訴苦，有的咒罵，有的要動手打了。」[49] 這說明引起痛苦的情緒感受是依靠回憶而生，而之所以要回憶的目的是爲了傳達一個特定意象來影響他人，亦康濯所謂的「演」，喚起農民共同的苦難記憶，並且反復傳播，使農民在記憶的基礎上發生想像，共同的生活際遇，使得群眾在情感上更容易聯繫在一起而結成一個有凝聚力的團體。丁玲曾在〈水〉中描寫：「雖說是在悲痛裏，饑餓裏，然而到底是一群，大的一群，他們互相了解，親切。所以除了那些

---

[47] 陳殘雲，《山谷風煙》，頁 189。

[48] 康濯，〈冀西農民戲劇活動史話〉，《康濯文集（第 5 卷）》（長沙：湖南人民出版社，1998），頁 31。

[49] 周立波，《暴風驟雨》，頁 248。

可以挨延著生命的東西以外，還有一種強厚的。互相給予的對於生命進展的鼓舞，形成了希望，這新的力量，跟著群眾的增加而日益雄厚了。」[50]《暴風驟雨》中膽小懦弱的老田頭，第一次嘮嗑會上的訴苦，只約略提到房屋被占，哀怨命不好；第二次在鬥爭韓老六的大會上訴苦時，老田頭完整敘述了韓老六占其房屋的過程，並且傷心哭訴韓老六對女兒的凌辱；第三次對蕭隊長訴苦時更詳盡陳述了女兒裙子的死亡原因，藉三次訴苦的過程，關於裙子之死的細節更爲完整、涵義更爲豐富、控訴更爲正義，終於完成了在中共領導之下，革命政權的合理性。

更值得注意的是農民的訴苦是由工作隊隊員引導而成，也就是說，工作隊員基本上已經透過個別談話中了解地主的惡行，「訴苦」的行動是控訴而非蒐證，是凝聚集體憤怒的力量而非尋求安慰。從另一個角度來看，訴苦大會可說是一場表演秀，內容既催人淚下又激動人心，當然絕不會是一蹴可及的成果，資料就顯示在開展訴苦的工作中，工作隊不僅要找到村莊裏的貧苦農民，還要發掘敢於訴苦和善於訴苦的人，表達能力不強的農民也無法上台。並遴選在會議上進行訴苦的素材，經過多次排練，才能達到激發階級仇恨的效果。[51] 雖然如此，但工作隊員絕不能越俎代庖，代替農民訴苦，《暴風驟雨》裡描寫鬥爭韓老六的曲折過程，工作隊屢屢遭遇

50 丁玲，〈水〉，《丁玲文萃》（文化藝術出版社，2002），頁 270-271。

51 青年人沒有什麼苦，壯年人有苦也不大，受苦最多而且受地主剝削最厲害的是老年人，因此培養的對象應在這些人身上。婦女則容易動感情，容易流淚，這對群體氛圍的營造極爲重要。渤海區總結的經驗是，幹部必須帶頭表明態度，尤其要帶頭哭；如果幹部痛哭流涕，群眾也容易感情衝動而跟著哭起來；必須培養帶頭人「帶頭人一哭，下邊訴得有勁，如頭一個訴得平淡，以下也容易平淡」。會場的佈置和準備，應有適當的地址、警戒等，對群眾的排列，有組織的在一起，無組織的在一起，婦女在一起，兒童在一起，有計畫的將區積極分子插在內裏。（以上參閱李里峰，〈土改中的訴苦：一種民眾動員技術的微觀分析〉，《南京大學學報》第五期（2007），頁 101-109。）

挫折，隊員們灰心沮喪，甚至想要直接解決韓老六，而隊長蕭祥耐心的解釋：

> 不放他是容易的，賞他一顆匣槍子彈，也不犯難。問題是群眾沒起來，由我們包辦，是不是合適？如果我們不耐心地好好把群眾發動起來，由群眾來把封建堡壘乾淨全部徹底地摧毀，封建勢力決不會垮的，殺掉這個韓老大，還有別的韓老六。[52]

畢竟訴苦本身只是動員民眾的技術和手段，最終的目的是促使民眾認同中共政權，踴躍參加土改，繼而接受國家的調度與指揮。正如袁紅濤所言：

> 「訴苦」不僅僅是為了發動群眾重分土地，更重要的是為了在傳統鄉村社會內部造成階級分化，從而根本上顛覆既有鄉村秩序，將廣大農民從「鄉里共同體」中解放出來，組織到現代國家這個更高級的「共同體」中。[53]

從政權統治的角度上來說，農民的翻身更大意義上暗喻著新政權的勝利，當共產黨領導的土地改革、農民翻身得到了大多數農民的擁戴，正意喻著共產黨政權的合法性。也就是通過群眾運動，將革命的目的合法化。在參與的過程中，群眾就逐漸成爲政治主體，在新社會「翻身當家做主人」後，人民獲得的是新的政治地位和政治參與感，於是「革命」成爲人民自發性的運動，中國共產黨因而得到人民強烈的認同感，同時構建了其政權的正當性。

生活中總有貧富差距的存在，尤其處於社會弱勢階層中，希望生活得更好，這是自然而然的事，也會有一種近乎本能的比較心理，但是對於絕

---

52 周立波，《暴風驟雨》，頁 70。

53 袁紅濤，〈「一部關於中國變化的小說」──重讀《太陽照在桑乾河上》〉（《中國現代文學研究叢刊》第 2 期（2008），頁 154-164。

大多數人來說，是無法將生活中的不如意與「階級」、「剝削」等政治話語做出連結，所以如何誘導群眾將日常生活中的苦難與階級相結合，這正是「訴苦」能不能成功動員群眾的關鍵，《暴風驟雨》蕭隊長第一次組織的嘮嗑會就是一個明顯的例子，蕭隊長首先提起當勞工的話題，引來大家的興趣：

> 說到當勞工的沾滿血淚的往事，每個莊稼人就都嘮不完。蕭隊長不打斷他們，一直到深夜，他才另外提出一個新問題：
>
> 「你們個個都攤了勞工，能回來的算是命大……」
>
> ……
>
> 「對！」蕭隊長接嘴，「大夥尋思尋思吧，地主當不當勞工？」
>
> 大夥都回答：「地主都不當勞工。」
>
> ……
>
> 他（蕭隊長）待向大家又問道：「咱們大夥過的日子能不能和韓老六家比？咱們吃的、住的、穿的、戴的、鋪的、蓋的，能和他比嗎？」
>
> （蕭隊長）「我再問你們，韓老六壓迫過你們沒有？」[54]

只有在感受到自己被壓榨逼迫的情況下，才能逼使人思考苦難的來源。近代中國政治情勢瞬息萬變，抗日戰爭、國共內戰烽火接連，人民的苦難製造源相對複雜，自然災害、匪患、戰亂都會影響到人民生活的安定。但是共產黨利用訴苦，巧妙地引導群眾，將一切的根源指向階級剝削，此理論為底層人民的窮困提供了新解釋，取代了傳統的宿命論，使情感有了發洩的新管道，也彷彿有了選擇自己未來命運的機會。這就是所謂的「提高群眾的覺悟」。但提高群眾的覺悟不僅是啓發他們自覺地與地主算帳，而且要讓群眾不只停留在血債血償的層次上：

---

[54] 周立波，《暴風驟雨》，頁 43。

> 姜部長並冒說我們不要報仇，姜部長是要我們莫只顧到報私仇！……不過如今不是你報你的私仇，我報我的私仇，報的是大家的公仇！[55]

私仇僅局限於個人對個人單一的恩怨之中，上升爲公仇的層次，則匯集爲民憤，《暴風驟雨》裡描寫小豬倌被韓老六鞭打後，傷癒回屯，老田太太加意照顧，因爲：「對於地主惡霸的冤仇，使得他們覺得彼此像親人。她的關心小豬倌，就像關心她自己的小孩一樣。」[56] 這種因仇恨連結所產生的群眾自覺，使得共產黨的介入有了道德正義性和法律正當性。共產黨崛起倚靠的就是群眾力量，所謂的群眾力量，事實上就是人多勢眾，《暴風驟雨》中劉桂蘭與婆婆杜老婆子算帳，揭出杜老婆子有過逆反的言論，眾人帶其上識字班追根，「在識字班，白大嫂子和劉桂蘭帶領幾百個婦女圍住杜老婆子，左三層，右三層，把她嚇壞了。」[57] 因此光挖出窮根是不夠的，還需要將其組織起來，齊心合力匯整力量，《山谷風煙》中詳細描繪了扎根串連的步驟：

> 還是一個一個地串，先把像你們這樣滿肚苦水，為人公心的人，串起來，作為主心，分作小組，一批批地串，串得差不多了，就成立新的農民協會……[58]

> 你們思量一下，第一批要串的人是誰，定好了，分頭去串，誰是勞苦的、公心的，你們都知道。串了一批又一批，不會慢的。串得百把人就可以鬥了。[59]

《山谷風煙》是 1978 年的作品，描寫解放戰爭後廣東新區的土改狀況，

---

55 王西彥，《春回地暖》，頁 641。
56 周立波，《暴風驟雨》，頁 172。
57 同前註，頁 312。
58 陳殘雲，《山谷風煙》，頁 90。
59 同前註，頁 91。

這一套工作方法相較於老區土改顯得更有效率和組織性。[60] 因為要倚靠群眾力量，必須徹底掌握群眾的心思，召開各式各樣的老人會、青年會、婦女會、寡婦會、家庭會、連家會，以談心的方式掌握群眾的動態。《山谷風煙》敘述要激起群眾對舊社會和地主階級的仇恨，「要開好各種會」，其內容包括對地主的控訴以及「內部爭吵的事，受委屈的事，兄弟之間，婆媳之間不和的事，總之是影響團結的事，都該談一談。」[61] 美其名是心連著心、增進團結，實則擴大組織力量、剝奪了所有個人的私人空間。並且獎勵當眾自我批評，或接受他人批評。《美麗的南方》中的貧農韋廷忠對於這種方式充滿疑惑：

> 各人的傷疤各人還不肯碰呢，人人有臉，樹樹有皮，誰情願讓旁人揭短呀？你叫我幫別人做什麼，我從來都不計較，你要我傷情面，可是不好開口。[62]

但縱使疑惑，此種方式卻成為中共引以為傲的統御技巧，在這樣的風氣影響之下，只要是所屬集體中的一員，就再無私人的空間可言，甚至連腦中最隱密的思想，都需要當眾告解以表赤誠（思想匯報）。群眾相互之間偷聽偷窺、私下密告、當面揭發，已是習以為常的生活方式。[63]

---

60 這種以會串連的型態，在《暴風驟雨》中就有出現：年輕人聯絡一些年輕人。老頭子聯絡一些老頭子。趕大車的老孫頭的那個小組，五個新會員，都是趕車的。（周立波，《暴風驟雨》，頁 83。）只是沒有《山谷風煙》的嚴密。

61 同前註，頁 459。

62 陸地，《美麗的南方》（北京：作家出版社，1964），頁 256。

63 當然，對於這種批評和自我批評的方法，也有人十分欣賞，韓丁就表示：「全隊人員通過批評和自我批評的方法，而達到互相體諒和瞭解的新水準，也使我驚歎不已。」（韓丁著，韓倞等譯，《翻身》，頁 462。）

三、翻身與翻心

「翻身」是中共動員農民的政治口號，它伴隨著土改運動而來，意圖喚起貧苦農民的抗爭意識，配合共產黨的革命行動。它有著多方面的涵義：首先是威廉·韓丁的「新生活」說；再者，是將「翻身」看做「土地改革」的同義詞。李放春在《北方土改中的「翻身」與「生產」》一文中認為翻身是「通過階級鬥爭的革命方式解決中間土地問題的政治隱喻」；[64] 最後是將「翻身」定義為鄉村精英階層的變化，「翻身」是村莊政治社會重構的過程，吳毅認為「翻身」意味著「鄉村精英評價標準和精英群體的整體重建。」[65] 簡單來說，翻身有廣狹二義：狹義的翻身指的是土地財物的再分配；廣義的翻身包含了經濟與政治層面，除了經濟提升，貧苦農民提高覺悟、打倒權威，「抓印把子」、「做主人」，更進一步地享受新生活。「提高覺悟」就是「翻心」。不管如何定義，都無法否認「翻身」帶給農民的衝擊和影響都是極為劇烈的。

以經濟方面來看，許多農民第一次得到了自己的土地，貧農申良發：

> 如今這光景比過去強多了，我有了地和房子，也有活幹了，屋裏有了糧食。只要出力幹活，打下糧食全都歸到自家甕裏。早先可不這樣……過去我是替別人幹活，如今幹活是為了自己，再也不用為旁人賣命受苦了。[66]

---

64 李放春，〈北方土改中的「翻身」與「生產」——中國革命現代性的一個話語—歷史矛盾溯考）〉，收入黃宗智編，《中國鄉村研究》第三輯（北京：社會科學文獻出版社），頁 231-292。

65 吳毅，《村治變遷中的權威與秩序——20 世紀川東雙村的表達》（北京：中國社會科學出版社，2005），頁 45。

66 韓丁著，韓倞等譯，《翻身》，頁 177。

用物質激勵農民翻身的手段在短時間收效甚大，但是農民的熱情不易持續，韓丁曾經記錄在張莊進行第三次針對地主的翻身運動時，農民聽到村幹部召集開會再也不情願參加了，還說道：「這何苦來？東西已經挖光，油水也榨光了」，[67] 也有如同《十里店》所敘述的農民心態：

> 這些農民覺得，他們能生在分給自己土地的時代，就已經是相當幸運的了，只求能讓他們安安穩穩地享受這點福氣。他們根本不奢望想再多得到一些什麼；他們並沒有真正翻身。[68]

要實現中國共產黨所謂的農民翻身，光是平均經濟是不夠的，這正是中共反對和平土改的原因，鄧子恢說：

> 土改是要把二千年來統治中國農村經濟的封建剝削制度，加以基本改變，而這個制度之所以保持到今天，不僅依靠於封建買辦上層政權在中國的長期統治，而且依靠於地主階級在每一個鄉村、每一個角落，保持著絕對的政治統治，來壓倒農民的反抗。因此，我們今天要徹底改變這種經濟制度，就必須先改變維持這種制度的政治優勢……如果我們要實行土改，就必須首先從政治上改變當地的階級力量對比，這就是說要首先消滅地主階級武裝上、政治上、組織上的各種公開與暗藏力量，而建立起以雇農為中堅聯合中農的武裝力量、政治力量與組織力量，這樣來達到徹底打垮地主優勢，確立農民優勢，真正建立起農民對地主階級的革命專政。只有這樣，地主才不敢反抗與破壞，才肯服服貼貼地接受農民的支配。這樣我們才能順利完成土改而達到經濟制度的根本改變。[69]

---

67 同前註，頁 252。

68 伊莎貝爾・柯魯克、大衛・柯魯克著，安強、高建譯，燕淩校，《十里店——一個村莊的群眾運動》（上海：上海出版社，1982），頁 25。

69 鄧子恢，〈關於土地改革的幾個基本問題〉，《鄧子恢文集》（北京：人民出版社，1996），頁 304-305。

鄧子恢的話很明顯的把土改視做政治和經濟兩方面改革運動，而且首先要從政治面入手。要讓農民眞正理解新的社會結構，並且讓他們實際參與建構國家新秩序，進而接納擁護共產黨政權。這是思想上的翻身，也就是「翻心」。小說作者們敏銳的接收到這個訊息，土改小說中工作隊員爲了使農民接受土改的合理性，如何啓發和教育農民、提高群眾「覺悟」就成爲作家們著墨甚多的書寫重點。而以人物思想上的轉變爲情節主線，農民逐步改變舊有的傳統思想，起而採取鬥爭行動的文本也極多，方紀在《不連續的故事》之第一篇〈一個人怎樣會變得聰明起來〉就描述出一個典型，長工郭東成「整年地低著頭，彎著脊背，像牛一樣地給老財幹活。」[70]「趙福堂對他的剝削和壓迫，連別人都看不過去了，而他卻從來沒有反抗過。」[71] 所以被當作地主的「忠實走狗」、「落後份子」，工作隊員訪問他卻不得要領，介紹他進入貧農團也被他婉拒，但是漸漸地，當貧農團開會時，「人們也會偶然看到郭東成遠遠地站在人們不注意的角落裏，靜靜地聽著大家熱烈的討論」，[72] 聽人們訴苦的時候，也默默地掉下眼淚。直到鬥爭大會，郭東成出現了，他結結巴巴地訴說辛酸：「……可這，可這，給你做了，多半輩子，連頓飽飯，也不給吃啊！」[73] 不僅眾人驚呆了，連地主趙福堂也被震撼的軟癱在地。分地後，他更是一反從前呆頭呆腦的傻瓜樣，識破了地主想要收買他的意圖。

〈他第一次的笑〉（申均之，1946）中的老頭于長貴，則是相信宿命，相信忍耐，相信「只要老老實實地種地，地主是不會虧著佃戶的。」[74] 他

---

[70] 方紀，〈一個人怎樣會變得聰明起來〉，《不連續的故事》（北京：作家出版社，1958），頁 86。
[71] 同前註，頁 87。
[72] 同前註，頁 89。
[73] 同前註，頁 96。
[74] 申均之，〈他第一次的笑〉，《膠東大眾》第 44 期（1946.10.30），收入康濯主編，《中國解放區文學書系小說編（第一卷）》（重慶：重慶出版社，1992），頁 454。

不僅固執己見，跟土改積極份子的兒女們也常發生衝突，參加訴苦會時，老頭看著「下面男男女女，黑壓壓地都坐在地上，有的說，有的笑……這這些的人和行為，在老頭子眼裏，簡直都是妖精。」[75] 一直到兒女們從地主家扛回來退的租子。「老頭子在旁邊看著，沒有放聲，他的眼卻花了。麥子這寶貴的東西，這老頭子想來，簡直就是一個夢。」[76] 當再次開會，再見到咭咭嘎嘎的年輕人們時，「什麼都和去年的差不多，只是這些男女到了老頭子的眼裏，他們不再是些妖精；她們和他們，是一群很好的帶頭人了。」[77]

以上幾個文本，促使老漢們思想產生轉變的關鍵，都是得到了現實中的實際利益，他們積極地投身土改，是單純對溫飽生活的極度渴望。而實際利益的誘惑也讓群眾「翻身」的意願大爲提高，韓丁敘述：

> 張莊在進行第一次財產分配時，根據的原則並不是實際需要，而是鬥爭會上的訴苦表現。……只要積極參加鬥爭，就可以實實在在地分到土地、房屋、衣服和糧食。[78]

這樣的情況則讓其餘沉默的大眾產生了模仿效應，《太陽照在桑乾河上》第 37 章「果樹園鬧騰起來了」，描寫農民參與分配地主家的果實，就很含蓄的描繪出這種從眾心理：

> 參加的人一加多，那些原來有些怕的，好像懷了什麼鬼胎的人，便也不在乎了。有些本來只跑來瞧瞧熱鬧的，卻也動起手來。河流都已沖上身來了，還怕濺點水沫嗎？大夥兒都下了水，人人有，就沒有什麼顧忌，如今只怕漏掉自己，好處全給人占了啦！[79]

---

75 同前註，頁 457。
76 同前註，頁 460。
77 同前註，頁 461。
78 韓丁著，韓倞等譯，《翻身》，頁 172。
79 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 221。

從眾心理抵銷了他們的顧忌、給了他們安全感，也害怕落後於人分不到好處。對此，方紀有很深的感慨：「農民，被地主壓迫苦了，分了土地，才算有了底，相信你的大道理……這，就叫實際。」[80] 當然「翻心」若只囿於這個層次，自然不夠深刻，所以作家對於農民翻身後，重新得到尊嚴的心理，也有相當深入的刻畫。

農民在租佃關係中，由於主動權在地主一方，長期的處於弱勢，在地主面前喪失了自信心與話語權，《江山村十日》（馬加，1949）描述金永生想起過去當長工的情景：

> 光著腳，披著麻袋，輕手輕腳地走進屋子，掀開門簾子，立刻看見老頭子戴著那副眼鏡，黑眼珠正盯著他披的麻袋呢！嚇得他渾身直哆嗦，不敢吱聲，如果那老頭子齜著大金牙笑一笑，他覺得站在地上的兩只腳都站不穩了。[81]

〈老一畝半家的悲歌〉（梅信，1947）敘述老一畝半的娘到地主家借糧，被惡犬追咬，鮮血直流，出於自衛本能打了狗，引起地主的憤怒：「接著是又鬧又罵，老一畝半他娘再開不得腔，甚至抬不起頭，彷彿有什麼龐大的力量鎮壓著她。」[82]
這無形的壓迫感，正是長久以來對權威力量的敬畏，農民在地主面前完全喪失了話語權。丁玲在眾人鬥爭錢文貴時對這種氣氛做了形象化的描述：

> 幾千年的惡霸威風，曾經壓迫了世世代代的農民，農民在這種力量底下一貫是低頭的。他們驟然面臨著這個勢力忽然反剪著手站立在他們前面的時候，他們反倒呆了起來，一時不知怎麼樣才好。[83]

---

[80] 方紀，《不連續的故事》（北京：作家出版社，1958），頁 115。
[81] 馬加，《江山村十日》（瀋陽：春風文藝出版社，1979），頁 94。
[82] 梅信，〈老一畝半家的悲歌〉，《平原文藝》第 1 卷第 4 期（1947.04），收入康濯主編：《中國解放區文學書系．小說編（第四卷）》（重慶：重慶出版社，1992），頁 2401。
[83] 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 306。

但當成功鬥爭錢文貴後，從顧湧的眼光來看這群人已然蛻變：

> 那裏邊的人全認識，全是些好人，要是單獨在一塊，和誰也敢說。如今他們在一道，他們結成了一氣，後邊又有幾個區上同志撐腰，好像那些人就忽然高大了，他們成了有勢力的人，他們真就成了辦公事的人，也不寒傖，也不客氣，有說有笑的……[84]

在經過土改運動後，農民的精神世界產生了重大的變化，傑克．貝爾登（Jack Belden）評論說：

> 現在居然在大庭廣眾中，當著村裏的窮哥兒們和財主老爺們，站起來說話了。這本身就是革命，就是宣告與過去徹底決裂。他們一舉撕下了緊閉了他們一生的嘴上封條，也就砸碎了禁錮他們的封建枷鎖。[85]

《雨過天晴》中的鄭三嬸帶著整年「赤腳光腚」四五個兒女，但在分果實的時候不要糧食和衣服，只要「一根粗大的藤木手杖」，原因是：

> 你聽我說，這是鄭家那個老太婆打俺孩子用的。那年俺小孩餓極了，去揀了她家幾塊爛白菜幫子啃了兩口，她硬說俺孩子偷了她家的東西，拿這根棍子追著打，打得俺那孩子直到現在背脊上還有好幾塊青。我一見這根棍子就想起孩子來，恨得我牙根痛，我一定要分這件東西。
>
> ……
>
> 我把它劈爛了燒火，把它燒成灰，也解解恨！[86]

鄭三嬸不要迫切需要的生活用品，反而要一根沒有用處的棍子，「棍子」

---

84 同前註，頁 322

85 傑克．貝爾登著，邱應黨等譯，《中國震撼世界》（北京：北京出版社，1980），頁 194。

86 王希堅，《雨過天晴》（上海：上海文藝出版社，1978），頁 171。

正是象徵著曾經喪失的尊嚴，而今天又重新獲得。趙樹理筆下的福貴也是一個例子，福貴精幹、漂亮，但欠下高利貸後無力還債，反而自甘墮落。土改後福貴不要求別的，「要求跟我老萬家長對著大眾表訴表訴，出出這一肚子忘八氣！」[87] 這些怨氣，在鬥爭大會時達到沸騰。《春回地暖》描寫群眾鬥爭甘愚齋的情形：

> 你不論冬夏都要穿長衫，擺麼子格！我們連草鞋都冒得穿！這老不死的還穿皮馬褂……[88]

《太陽照在桑乾河上》鬥爭錢文貴時，懾於錢文貴從前的威勢，大家都躊躇起來了，程仁率先發難，矛頭對準了錢文貴的穿戴：

> 父老們！你們看看咱同他吧，看他多細皮白肉的，天還沒冷，就穿著件綢夾衫咧！你們看咱，看看你們自己，咱們這樣還像人樣啦！[89]

此兩者的情形有異曲同工之妙，皆是將敵人（地主）與自己（農民）做出對比，引起眾人同仇敵愾的氣勢，其實這也幽微的顯示出群眾對地主羨慕妒恨的心態，隱約的窺見了仇富情緒。

如同上述，除了生存的層次外，翻身也意味著重新得到尊嚴。農民的自卑情結得到了反轉，有了自尊自信，敢於說話、敢於鬥爭，不過，農民獲得尊嚴的方式卻立基於剝奪旁人的尊嚴，錢文貴被鬥爭後，人們要他自念保狀：

> 「咱過去在村上為非作歹，欺壓良民……」
>
> 「不行，光寫上咱不行，要寫惡霸錢文貴。」

---

[87] 趙樹理：〈福貴〉，《太岳文藝》創刊號（1946 年 10 月 1 日）。收入《趙樹理小說選》（山西：人民出版社，1979），頁 228。

[88] 王西彥，《春回地暖》，頁 531。

[89] 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 307。

……

錢文貴只好又念道：「蒙全村窮大爺恩典，……」

「不行，不能叫窮大爺，今天是咱們窮人翻身的時候，叫翻身大爺沒錯。」

……

「蒙翻身大爺恩典，留咱殘生……」

「什麼，咱不懂。咱翻身大爺不准你來這一套文章，乾脆些留你狗命！」人叢裏又阻住錢文貴。[90]

在群體性的鬥爭大會上，在激憤訴苦的氛圍中，地主在這種場合多半無言以對，縱然有話也消散於群眾激烈的口號聲中，只能認罪，不能分辯，一旦開口有所辯駁，遭受到的即是肉體上的折磨，《山谷風煙》中的地主婆徐二姐，在被批鬥時牙尖嘴利地反駁，當場被掌摑。也如《村仇》中田得勝自言：「咱是地主，如今沒說話的權。反正牆倒眾人推，甚事也是地主的罪！」[91] 這其實正是利用群眾的力量剝奪了地主的話語權，不僅如此，還打擊地主的自尊（如錢文貴），要他下跪，戴上高帽，看到原本高高在上的地主們如今狼狽不堪，除了冤仇得雪的暢意，恐怕也不無虐待的快感吧！

土改運動基本上是土地、財物的再分配，通過這種方法，使長年窮苦的農民獲得應有的生存資源，但是在經濟上幫助農民翻身並不是終極目的，在此過程中最重要的是啟發群眾翻心。採取啟發而不是「恩賜」的方法讓群眾能產生精神自覺，意識到自己受壓迫的根源，起而與剝削他們的地主鬥爭，但仔細推敲，這種自覺並非農民自主地追求平等，是由工作隊

---

90 同前註，頁 313。

91 馬烽，〈村仇〉，高捷編，《山藥蛋派作品選》（北京：人民文學出版社，2011），頁 184。

員耐心引導，使農民在不知不覺間接受了黨與國家意識的話語。基本上還是由外力移植進入鄉村的，與現代化所謂的個體自覺相差甚遠。從土改小說所描述的農民訴苦的內容中，幾乎都是地主損害了農民個人利益，可以觀察出農民對地主的怨怒還是由個體出發，屬於日常生活的矛盾，與自覺的馬克思主義階級鬥爭意識形態無關。這是由於農民本身固有思維的限制，因此所謂的「階級仇恨」必須藉由傳統道德價值的評判才得以滋長，找尋「階級仇恨」亦需要從私人恩怨入手。兩者的衝突也簡單化約爲革命群眾（貧農、雇農）＝「善」，階級敵人（地主和富農）＝「惡」，還是傳統倫理善惡的二元對立。值得注意但不可諱言的是，土地改革的確幫助中共成功地動員了農民，投入到中共所認爲的「革命運動」中去。正如黃仁宇所言：

> 土地改革解決了中共一切的動員問題。一到他們將初期的農民暴動控制在手，兵員補充與後勤都已迎刃而解。整個鄉間完全被動員整合，緊接戰場後方的是動員村落的人員。村民必須供應食物、住處及急救設備。各種後備支援就這樣以自動貢獻的名義，定期而自動地輸送到前線，作戰部隊完全擺脫後勤的負擔重任。[92]

《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》不約而同的以參軍支前作爲結束，既印證了黃仁宇的論點，又再次顯示了土改小說的意義：土改小說不僅記錄（主流意識形態之下）歷史、構建歷史，也藉由小說這種傳播方式，承擔了動員民眾的部分責任。

---

92 黃仁宇，《從大歷史的角度讀蔣介石日記》（北京：中國社會科學出版社，1998），頁 414。

第二節　階級話語的植入與強化

一、階級界線取代宗族血緣

中國是一個傳統的農業社會，幾千年來，以小農經濟爲主的、自給自足的經濟，形成了中國的根深蒂固的傳統農耕文化，生產方式與土地密切相關，大多數人們一般安土重遷，少有流徙，數代定居、繁衍在一地，但是這種穩定的生活形態同時也有著缺少流動性的特徵，馬克思就指出：

> 小農人數眾多，他們的生活條件相同，但是彼此間並沒有發生多種多樣的關係。他們的生產方式不是使他們相互交往，而是使他們相互隔離。……一小塊土地，一個農民和一個家庭；旁邊是另一小塊土地，另一個農民和另一個家庭。一批這樣的單位就形成了一個村子；一批這樣的村子就形成了一個省。[93]

這種穩定的社會結構造成了絕大多數中國人安定的生活方式，祖祖輩輩、世世代代種同樣的地、吃同樣的米、幹同樣的活，同樣娶妻生子、繁衍後嗣，生活沒有改變也不需要改變，因此費孝通就認爲：

> 鄉土社會是安土重遷的，生於斯、長於斯、死於斯的社會。不但是人口流動很小，而且人們所取給資源的土地也很少變動。在這種不分秦漢，代代如是的環境裡，個人不但可以信任自己的經驗，而且同樣可以信任若祖若父的經驗。[94]

---

93 中共中央馬克思恩格斯，列寧，斯大林著作編譯局編，《馬克思恩格斯選集（卷一）》（北京：人民出版社，1972），頁 693。

94 費孝通，《鄉土中國 生育制度》（北京：北京大學出版社，1998），頁 27。

鄉村社會自給自足的特性，讓村落與外部的聯繫較弱，農民交往的主要對象幾乎都是血緣親屬，農民世代在家庭、宗族、姻親、鄰里等關係的聯結下，「村子的人，構成了一個虛擬的大家庭」，[95] 整個村落是一個「熟人社會」，他們對宗族血緣和地緣群體有著高度的認同感和依附感，正如徐勇所指出的：

> 家族和鄉土觀念是古代中國鄉村社會意識的重要內容。這種極具封閉性的社會意識深深滲透在鄉村社會生活中，構成了鄉村政治文化的深層基礎，廣泛和持久地影響著鄉村社會。[96]

許多農民世世代代生活在一起，使用同樣的語言，有著同樣的習俗，接受宗族的保護，尋求親屬和鄉鄰的社會幫助，承認和服從大家公認的權威。所以地主與農民之間除了階級關係，還多一層血緣宗族關係。正如《太陽照在桑乾河上》所說：「村上就這二百多戶人，不是大伯子就是小叔子，還請不得客？……」。[97] 這在鄉村社會中是理所當然之事，例如趙樹理筆下的福貴由於欠下高利貸後只得到城裡當吹鼓手，村上的家長老萬（也是地主）覺得沒面子，於是召集王家戶中具身分的人商量：

> 福貴這東西真是活夠了！竟敢在城裡當起吹鼓手來！叫人家知道了，咱王家戶下的人哪還有臉見人啊？一墳一祖的，這堆狗屎塗到咱姓王的頭上，誰也洗不清！[98]

在眾人異口同聲「打死」、「活埋」，福貴只好連夜逃亡，宗族勢力的強大

---

95 彭正德，〈土改中的訴苦：農民政治認同形成的一種心理機制——以湖南省醴陵縣爲個案〉，《中共黨史研究》第 6 期（2009），頁 112-120。

96 徐勇，《非均衡的中國政治：城市與鄉村比較》（中國廣播電視出版社，1992），頁 98。

97 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 105。

98 趙樹理，〈福貴〉，《趙樹理小說選》，頁 229。

可見一斑。也因此，在地主走投無路之際想到的就是用血緣、地緣宗族的關係對農民們動之以情：

> 一筆難寫兩個「章」字，你耕野叔已經過時啦，現在祖宗門下就看你啦。……今後就要你培林看在祖宗分上，幫助幫助你耕野叔進步，提攜提攜你耕野叔。[99]

> 「……可是那些人又對我說呀」，鄭三嬸說，「你到底姓鄭啊！他們的心和你隔條溝啊！」[100]

陳殘雲《山谷風煙》（1978）村長劉有威在土改工作隊到達之前，與村民說了一番話：

> 咱們同村共鄉，朝見面晚見面，誰家裏有幾顆大米，誰有什麼心事，大家都曉得，便是平日誰跟誰有什麼過不去的事兒，也得包藏包藏，犯不著對外人說。[101]

> 大家喝的是一條山坑的水，拜的是一個劉家的祖墳，有什麼咽不下的氣，只管對我罵，用不著罵別的人，也用不著對外邊人嚷嚷。[102]

劉有威的話一方面提醒村人千絲萬縷的親緣地緣關係；一方面也界定了村內人與村外人（土改工作隊）親疏的分別。但在中共不斷的宣傳啓發之下，農民傳統的宗族觀念開始動搖，《翻身記事》（梁斌，1978）中的地主王健仲向後輩王牛牛套近乎，卻受到對方的冷落：

---

99 王西彥，《春回地暖》，頁 185。
100 王希堅，《雨過天晴》，頁 97。
101 陳殘雲，《山谷風煙》，頁 10。
102 同前註，頁 48。

> 按王家祠堂的家譜來說，王健仲輩數最高，平時王牛牛想跟他叫聲爺都夠不上，經過幾個月的土改運動，王健仲的威風被貧僱農打下去了，王健仲老是想找機會跟王牛牛說個話兒，近乎近乎，拉拉關係。今天才跟王牛牛叫聲爺，說句近情話，不想又碰了一鼻子灰。[103]

從「誰是『爺』？」的變化可以看出，傳統倫理法逐漸失靈，用財富作標尺的階級分類方式在鄉村中獲得權威的地位。張鳴認爲：

> 從解放戰爭以來逐漸磅礴於全中國的土地改革運動，徹底地將中國農村社會翻了過來，不僅顛覆了傳統的農村權力結構，而且顛覆了農村的傳統，古老的鄉土文化從形式到內容都發生了根本的變化，不僅意識形態觀念被顛覆，鄉村禮儀被唾棄，連處世規則也發生了空前性的更替……[104]

在原本的鄉村人際網絡裡，不同階層的人物之間絕非壁壘分明的敵我對立姿態，《以太陽照在桑乾河上》爲例，顧湧（富裕中農）的大女兒嫁給了胡泰（外村富農）的兒子，二女兒嫁給了本村的錢文貴（惡霸地主）的小兒子錢義（八路軍）。顧湧的媳婦則是李之祥（貧農）的妹妹。李之祥的妻子董桂花（貧農）是婦聯會主任。錢文貴和錢文富（貧農）是親兄弟，和村工會主任錢文虎（貧農）是堂兄弟，和治安委員張正典是翁婿。錢文貴跟農會主任程仁（貧農）也是遠親，程仁與錢文貴姪女黑妮又有著戀愛關係。侯忠全（貧農）是侯殿魁（地主）的佃戶，同時他們又是堂叔侄關係。這枝纏蔓繞的親眷關係，正是中國無數村落的縮影。但當階級話語介入其中時，人物心態開始擺盪，造成了暖水屯複雜的情況：

---

103 梁斌，《翻身記事》，《梁斌文集（第 4 卷）》（北京：人民文學出版社，2005），頁 388-389。

104 張鳴，《鄉村社會權力和文化結構的變遷（1903-1953）》（西安：陝西人民出版社，2013），頁 234。

> 程仁現在既然做了農會主任，就該什麼事都站在大夥兒一邊，不應該去娶他侄女，同她勾勾搭搭就更不好，他很怕因為這種關係影響了他現在的地位，群眾會說他閒話。[105]

> （顧順）他說：「回到你（顧二姑娘）那個家裏去吧，不要同咱們有來往。要是你三天兩頭跑，咱們是掉到黃河也洗不清了。咱們有了你們家一份親戚，真倒透了霉」[106]

程仁在錢文貴家當長工時和黑妮相濡以沫，但是一旦劃分階級，程仁的「地位」不同了，兩人之間就彷如有著一道難以跨越的鴻溝，愛情在階級意識面前顯得微不足道。非但是愛情，連骨肉親情也不值一提，顧二姑娘並非與錢義兩情相悅，而是顧家迫於錢文貴的威勢嫁入錢家，日子也不見得過的遂意，但是當土改運動席捲而來，親弟弟（積極分子）卻採取劃清界線的立場，不能不說是有些絕情了。

土改小說越到後期階級衝突越激烈，人物的階級立場越堅定，雙方陣營旗幟也越顯鮮明，《翻身記事》（梁斌，1978）敘述地主劉作謙的女兒劉荷花爭取入貧農團，因爲父親的地主身分而被幹部王二合拒絕，她心情激動：

> （劉荷花）咬緊牙關說：「我肯！肯！支書！你給我一支槍，我把劉作謙打死！」說著，走前兩步，舉起手來顫顫巍巍地說：「我把他打死，給我們貧僱農報仇！」[107]

爲了爭取黨的認同，不惜弒父以表衷心，委實令今人匪夷所思。陳殘雲《山谷烽煙》（1978）講述劉大柱與朱石剛被國民黨抓伕，爲解放軍俘虜後，

---

105 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 21。
106 同前註，頁 101。
107 梁斌，《翻身記事》，頁 201。

加入解放軍，輾轉征戰多年，終於回到故土。劉大柱在縣城的招待所中驟見家鄉故人，心中所想的卻是：

> 劉大柱認出朱細芳來了。但他記起她是有錢人劉耀南的媳婦，劉耀南是地主還是富農，他不知道，反正在轉業之前首長對他們動員時，要他們回到鄉里參加土改，對地主進行鬥爭，富農也是敵人，要中立他。首長的話，他牢牢記著，回到鄉就要積極地參加鬥爭。現在看到朱細芳，他覺著尷尬，到底待她親切點，還是疏遠點？他不知所措。[108]

劉大柱的尷尬，天真單純的朱細芳並不知道，她只是沉浸在遇到故人的歡喜之中。一直等到朱細芳順口說出自己已與劉耀南的駝背兒子劉繼業離婚後，劉大柱才豁然：

> 劉大柱心裏的疙瘩解開了，臉上泛出了歡快的笑意，坐在凳子上，讚賞說：「你作得對！」[109]

劉大柱與朱石剛是解放軍的同袍兄弟，與朱細芳自幼一起長大，也知道朱細芳是因爲家貧抵債被迫嫁給駝子，但朱細芳只要戴上了「富農媳婦」的帽子，他的態度永遠會是猶疑躊躇的。袁紅濤指出：

> 土地改革是一個偉大的事件，敘述這一事件也是一項重大的使命，小說不但具有「記錄」「歷史」的性質，本身也參與了對於「歷史」的建構：在文本世界裏階級話語顛覆了宗法秩序，展示了階級性才是鄉村社會的「本質」關係，基於宗法秩序上的舊社會就此被打倒，新的國家形態呼之欲出。[110]

---

108 陳殘雲，《山谷風煙》，頁 223。
109 同前註，頁 224。
110 袁紅濤，〈「一部關於中國變化的小說」──重讀《太陽照在桑乾河上》〉，《中國現代文學研究叢刊》第 2 期（2008），頁 154-164。

同樣在陳殘雲的《山谷風煙》中，陳大頭用計騙取孫老頭的信任套出村長窩藏箱子的口風後，「大模大樣地說：『這都是土改隊宣佈的政策，上了當的都得報，莫怪我不關照親戚的情面。』」[111] 而孫老頭願意幫村長的忙，並不是貪求好處，而是：「我孫利記窮是窮，親戚情份是記得的。他紅了半邊天的時候，雖不曾照應過我，如今他有了難，可不能冷臉對他了」[112] 當昔日的權力階級逐漸被打垮，農民對其的敬畏消失，原本「傷天害理」的事成為「天經地義」，原來的「葭莩之情」變為「大義滅親」，隨著階級意識的進入、重組鄉村秩序，最後一絲的「親戚情份」也冰消瓦解，從此轉化為「親不親，階級分」的階級村莊了。此外，為了將敘事純淨化，《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》所描述的農村幹部，多半是孤兒，例如前者中的張裕民（僅有一幼弟）、程仁；後者中的趙玉林、郭全海、白玉山，這在以宗族為主體結構的農村似乎有些不可思議，也許作者正是在潛意識中替他們去除掉某些血緣上的牽絆，迴避了傳統親緣關係可能會替他們造成的困局，確保他們無私的形象。

二、製造階級敵人

《毛澤東選集》中的第一句話就是：「誰是我們的敵人？誰是我們的朋友？這個問題是革命的首要問題。」[113] 抗日戰爭後，階級矛盾取代了民族矛盾，面對內戰一觸即發情況，共產黨亟需鄉村支援，以「農村包圍城市」的戰略，取得最後勝利。因此順應農民需求、展開徹底的土地改革運動，刻不容緩。但是光憑分地未必能贏得農民死心踏地的擁護，如何迅速提高農民的政治覺悟，劃分敵我陣營，就必須依靠階級鬥爭的方式，紀

111 陳殘雲，《山谷風煙》，頁 285

112 同前註，頁 283。

113 毛澤東，〈中國社會各階級的分析〉，《毛澤東選集（第一卷）》（北京：人民出版社，1966），頁 3。

保寧（Pauline Keat-Ing）指出，輸入階級鬥爭手段是中國共產黨成功建國的關鍵所在，組織階級鬥爭也是中共鄉村組織工作的主要特色，它減少了農民的消極情緒，消除了阻塞黨與村莊聯繫的障礙，幫助黨實現了引導農民參加國家建設和消滅競爭對手的基本目標。[114] 蔡翔亦指出：「中國革命在其本質上又是一場階級革命，所謂的階級話語，其表述形態之一就是它的階級性或集體性傾向。」[115] 敵我分明的階級關係打碎了原本柔軟的、流動的鄉村社會結構，取而代之的是與敵永不妥協的堅定立場，要與敵人展開你死我活的激烈鬥爭。既然需要鬥爭，就必須存在一個需要仇恨的對象，並強化敵人的罪無可赦，因此，小說中不免流露出將社會矛盾、生活矛盾階級化的傾向。〈一天〉（丁克辛，1946）描寫一位婦女受到丈夫的打罵後上吊自殺，但是當探索丈夫打妻子的原因時，才發現正是地主奪地，使得全家生活遭到危機。作者有意忽略了家庭暴力，而將其產生悲劇的原因歸咎於階級壓迫。[116]

方紀〈仇恨和解了〉（1949）描述何青臣和趙雙印兩人因土地而結怨，雙方都認爲對方侵佔了自己的土地，年年爲了種地打架，甚至爲了出口氣打官司，反而散盡家產，只得將地賣給地主。直到土改後丈量土地，才發現吞佔土地的罪魁禍首是地主趙福堂，兩人恍然大悟：「早先打架，不是地主逼的？现在分了地，天下農民是一家了！」[117]

馬烽的〈村仇〉（1949）則在描寫生成階級意識、提高階級覺悟方面有著代表意義。小說內容講述兩個村莊，趙莊和田村世代交好，一九三二

---

114 紀保寧，〈組織農民：陝甘寧邊區的黨、政府與鄉村組織〉，馮崇義等編：《華北抗日根據地與社會生態》（當代中國出版社，1998），頁 69-99。

115 蔡翔，《革命／敘述：中國社會主義文學——文化想像（1949-1966）》，頁 152。

116 丁克辛，〈一天〉，康濯主編：《中國解放區文學書系．小說編（第一卷）》（重慶：重慶出版社，1992），頁 1。

117 方紀，〈仇恨和解了〉，《不連續的故事》（北京：作家出版社，1958），頁 116。

年，田村和趙莊兩村財主合夥修了一道水渠。但由於財主們分水不均，引起兩村械鬥，田鐵柱和趙拴拴從小在一起長大，又是連襟，喝得醉醺醺的鐵柱卻在械鬥中誤殺了趙拴拴兒子。接著他被財主田得勝鼓動出頭頂罪坐了半年牢。在獄滿回家的那天，趙拴拴在路上伏擊他，打瘸了他的一隻腿。隨後的十幾年內，不僅田鐵柱和趙拴拴成了死敵，兩村莊的人也因爲財主的煽動，冤仇越結越深，直到土改運動開始，工作隊員追查發動群眾分析兩村結仇的根源，才讓村民們恍然醒覺，一切皆是財主們的陰謀，趙拴拴和田鐵柱終於冰釋前嫌，一同喝了「和合酒」。

文中首先凸顯了兩村莊的財主主導修水渠，這不能說是件壞事，但是兩村財主因分水比例問題發生激烈爭執。但是仔細觀察他們的對話可以發現，兩人並非爲了村莊的利益談判，而是以私人利益爲考量點：

> 田得勝不答應，說：「咱兩村人工花銷都是對半均攤，這樣分太不公了！」
>
> 趙文魁說：「你的地土就沒我的多嘛！再說，這水渠計畫、測量還不都是我一手辦的？你自己共滿種上三兩頃地，夠你澆就算了，我的地雖說五頃，實數七頃也夠。」
>
> 田得勝說：「就算我自己耕種的三頃能澆上，我還出租著一頃多呀！」[118]

原本田得勝還是以「村」爲考量中心，但是接下來就逐漸偏向「你的、我的；你自己，我自己」的部份去，這樣的論述，理所當然的取消了他們宗族代言人的正當性。隨後發生的械鬥，更大原因是因爲財主們刻意的煽動，在工作隊員積極廓清事件、引導村民之後，村民翻開腦筋：

> 趙有仁老漢說：「你們村貧僱農窮得沒吃的，我們村貧僱農敢是個有

---

[118] 馬烽，〈村仇〉，高捷編：《山藥蛋派作品選》（北京：人民文學出版社，2011），頁170。

> 的？！咱們就好比是兩個抬轎的，你抬一頭我抬一頭，誰能壓了誰？壓咱們的是坐在轎裏的。」[119]

從這裡就可以看出，村民們的思考已經慢慢地從「趙莊／田村」到「貧僱農／坐轎的」，接著工作隊員老劉更強化了這種思考方向：

> 老劉又站在了凳子上說：農民本來都是一家，就是因為地主之間爭權奪利，害得我們自家人結冤記仇。如今案子大家斷清了，大家看看到底誰是我們的仇人？[120]

「農民／地主」的對立關係在這裡被確認，宗族村落之間的糾紛順利轉化爲對地主的仇恨，在尋找敵人、建構敵人、對抗敵人的過程中，「自家人」必須更加緊密結合、團結一致，階級意識更爲強烈。「天下窮人是一家」「世界上只有兩姓的人群：一群姓富，一群姓窮。」這樣的口號，在文件中屢見不鮮。

當階級意識進入鄉村社會，群眾被劃分爲兩個階級後，更進一步，要在反抗地主剝削的基礎上，探討地主之所以能横行霸道的背後力量，有檔案顯示，共產黨有計畫的要將群眾仇恨引到對立政權與領導人身上：「從政治上打垮地主階級」，縣委要求土改工作隊「廣泛發動訴苦，並把苦根子引到地主階級、引到蔣介石美帝身上去，在群眾中進行比苦、比勞動。」[121] 因應內戰需要，必須利用階級鬥爭將農民的憤怒轉移到國家政權與統治階層。將苦主們的在日常生活中遇到的種種生存困境，化約成爲受到剝削壓迫的「階級之苦」，進而又將整個階級苦難提高爲社會制度之罪，最

---

[119] 同前註，頁 182。

[120] 同前註，頁 183。

[121] 〈十區擂鼓鄉前哨戰工作總結〉，《醴陵市檔案史志局》4-2-4。轉引自彭正德，〈土改中的訴苦：農民政治認同形成的一種心理機制——以湖南省醴陵縣爲個案〉，《中共黨史研究》第 6 期（2009），頁 112-120。

後將所有的艱難辛苦都歸罪於國民黨與蔣介石。王希堅在《雨過天晴》中刻劃了一個厭棄戰亂，希求和平的鄉村老婆子高大娘。高大娘在一開始對於蔣介石只有一個模糊的概念：

> 高大娘不知道蔣介石是個什麼樣，只是有時候聯想到廟裏見的那些紅鬍子綠眉毛的兇神惡煞，彷佛蔣介石也是這樣叫人覺得可怕可恨。[122]

高大娘只有一個樸素的想法：和平安生的過日子。她與國家、權力等遙不可及的概念，相距太遠。但是隨著逐漸尖銳化的階級鬥爭，農村形成了兩大對立的陣營——農民和地主。在中共強力的政治宣傳下，人民感受到共產黨是農民利益的保護者，國民黨則是地主利益的代表者和後盾，地主就是蔣介石在鄉村的化身。農民對地主的仇恨顯然順利轉嫁到蔣介石的身上。《太陽照在桑乾河上》敘述錢文貴將其子送去當八路軍，但卻心心念念希冀「國」軍的到來，丁玲為了遷就意識形態，對錢文貴做出這樣的安排，似乎有些不符情理。而在《暴風驟雨》裡周立波則藉由趙玉林之死，達成了這種政治宣傳，書中曾經簡略敘說：「蔣介石的『中央先遣軍』劉作非收編了他的哥哥韓老五、弟弟韓老七，並且叫他（韓老六）當上元茂屯的維持會長。」[123] 而趙玉林死於韓老七之手，這些胡子是：「韓老六兄弟韓老七帶一百多人，盡炮手，到了三甲屯。胡子都白盔白甲，說是給韓老六戴孝，要給他報仇。」，[124] 換言之，趙玉林其實死於以牙還牙、以眼還眼的復仇行動當中，但是當白玉山在他的喪禮上發言時，趙玉林之死歸因為：「趙主任被蔣介石國民黨整死了」；[125] 李大個子邁到棺材跟前說：

> 趙主任是地主富農的對頭，壞蛋最恨他，大夥都知道，前些日子，他

---

[122] 王希堅，《雨過天晴》，頁 28。
[123] 周立波，《暴風驟雨》，頁 59。
[124] 同前註，頁 175。
[125] 同前註，頁 197。

> 整的柴火也給地主腿子燒光了。他是國民黨胡子打死的，咱們要給他報仇，要挖盡壞根，要消滅胡子。[126]

胡子、地主富農與國民黨在充滿悲憤的話語中統整爲一體，[127] 至於其中是否有邏輯推斷上的問題？趙玉林之死是否眞與國民黨有直接關聯？作品中語焉不詳，只是再次重申與強化了具體的敵人形象，正因如此，農民意識到縱然土地改革成功，分到了土地，依然無法安心，只有推翻國民黨的統治，才能保衛勝利果實，農民才能過上不受剝削壓迫的好日子。所以中共在前方打老蔣（國民黨的軍隊），農民在農村打小蔣（地主），兩者緊密結合，成爲命運共同體：

> 蔣介石這傢伙是咱們的死對頭。咱們眼前就只有一條路，咬住牙和蔣介石幹到底吧！咱們都是一個船上的人，好孬都在一塊兒了，個人的事和大家的事說什麼也分不開。[128]

---

126 同前註。

127 事實上，東北的匪患問題十分複雜，胡子（土匪）的來源有抗日份子（莫言的《紅高粱》就有提及）、幫會份子、宗族宗派等等，甚至有史料指出：「石人區石人村武裝隊長在分地時，自己鬥爭積極尖銳，親手打過不少鬥爭對象，形勢緊張時，聽老婆勸說即哭了一夜，思想起變化，第二天召集武裝開會，自己講：『咱們反正弄下鍋了，挑出來就得賣，零賣堆頭都得賣，假若中央軍到了，我們怎麼辦？』商量的結果是當胡子（據統計，呼蘭有四十三個幹部都做如此准備了）。」共產黨的幹部都預備當胡子，由此可證這胡子=地主富農=國民黨的理論邏輯其實很薄弱，而地主並不全都支持國民黨，中共高層劉少奇、鄧小平，甚至康生家裡都是地主。但是由此可以觀察到中共爲什麼反對和平土改的原因，土改必需要流血，因爲土改不僅僅是土地重新分配，也是對原有權力結成的顛覆，只有顛覆了原來的權力階層，國家的統治才能進入鄉村，這就是打掉地主威風，重建鄉村基層，另外清大教授秦暉則主張土改殺人是強迫農民投名狀，這是爲了政治考量，因爲清算地主、分配果實後，農民再無退路，由恐懼心理所激發起的自衛本能，使農民以更徹底的姿態投入與地主的鬥爭，唯有陷農民於你死我活的狀況之中，才能得到農村最大程度的動員──參軍和徵糧。

128 周立波，《暴風驟雨》，頁 13。

> 你想想，蔣介石那夥子是朝著什麼人來的？還不是因為咱們分了地，分了房子，看咱們翻了身他紅眼？他一來，咱們窮人家誰還有好日子過？咱們就得豁上了和他幹，抱緊了和他幹，非幹到底不行！咱們窮人是一家人，有福就大家享，有難咱大家當……[129]

透過邏輯推論，非此即彼、二元對立的革命關係，由此確立。

三、用階級論取代人性論

在土改運動中，訂爲什麼樣的成分對農民來說十分重要。因爲政策很明確，貧、僱農是依靠對象，中農是團結對象，地主、富農是鬥爭對象。這樣的區分方式，打破了原來宗族、血緣所組成的人際網絡，建立農民的身分認同。小說〈秋千〉（孫犁，1950）中原本天眞活潑的大絹在劃階級定成份的會議上被劉二壯講出爺爺當年曾經剝削別人，立刻覺得羞愧難當。藉由李同志的視角，看到的是：

> 李同志覺得在他的面前，好像有兩盞燈剎的熄滅了，好像在天空流走了兩顆星星。他注意了一下，坐在他前面長凳上的大絹低下了頭，連頭髮根都發紅了。[130]

她哭著離開了會場，從此她再也不到冬學來了，再見到李同志時，「她好像比平時矮了一頭，渾身滿臉要哭的樣子。」[131] 直到糾正了她家的成分，大絹重新上學，「她瘦了些，可是比以前更積極更高興了，就是：火色更純淨，剛性也更堅韌了。」[132] 值得咀嚼的是文本中的一個片段，與大絹

---

129 同前註，頁 191。
130 孫犁，〈秋千〉，《人民文學》第 3 期（1950），收入孫犁，《白洋淀紀事》（北京：中國青年出版社，1958），頁 34。
131 同前註，頁 36。
132 同前註，頁 38。

交好的女孩子們在李同志面前為她說話，李同志說了一番大道理，於是女孩子們：「李同志，你說的對，她要真是地主富農，就是親生姐妹，我們絕不袒護她！我們覺著她不是，她是我們一群裏的！」[133] 也就是說，如果大絹的爺爺眞的被定為富農，那麼大絹也許永遠被放逐於女孩子們的友情之外了。階級的影響無遠弗屆，因此出身於資產階級的大學生胡鏡泉在被地主的小老婆徐二姐愚弄過後，有了新的體悟：

> 他已經懂得對人態度好不好，都是一個立場問題，階級感情問題。同一的態度對不同的人有不同的後果，因此他學會了謹慎。[134]

仔細觀察徐二姐「愚弄」胡鏡泉的過程，徐二姐既無設計陷害，也沒有詐騙他而得到好處，頂多在問答中有意迴避了身分問題，故意使胡鏡泉猜測她為貧農，面對一個素昧平生的外地人，為了保護自己這樣做也無可厚非，與幹部及工作隊慫恿阿娟在劉家當間諜，哄騙老實懦弱的地主媳婦徐秀英交出偷藏的田契與金塊相比，實在不值一提。書中敘述徐秀英在幹部與工作隊員的陪同之下，到娘家取出財物：

> 徐秀英有滿肚子話要對父親講，也有許多眼淚要在父親面前流。但是，話不能講，眼淚流不出，只好無言地看了父親幾眼，跟著劉二柱等人一起走出。[135]

> 徐秀英很聽話，希望交出金飾之後，她的丈夫不會再被扣押和坐牢。她不敢和父親多說話，一切按著周燕的吩咐，隨著周燕出門而去。[136]

這多像是家屬向綁匪交付贖金啊！做為人質的徐秀英欲言又止、欲哭無淚

---

[133] 同前註，頁 38。
[134] 陳殘雲，《山谷風煙》，頁 123-124。
[135] 同前註，頁 327。
[136] 同前註，頁 328。

的處境令人同情。由於階級立場的限制，作爲正面人物的幹部與工作隊員們，幾乎都不近人情到冷血的地步，原本柔順溫和的朱細芳與天眞單純的阿娟談論槍決穿山狗時：

> 朱細芳得意地說：「大夥都稱讚我哥和大柱哥的槍法準，一打下去，穿山狗叫也不叫就躺倒了，省了幾顆子彈。」
>
> 阿娟天真說：「要是我呀，我先不打死他，讓他多叫幾聲，多受點苦，才死。」
>
> 朱細芳說「這倒用不著。該多鬥幾場，讓大夥消透心裡的冤屈氣，才殺他，更好。」[137]

這樣淡漠殘忍的話語出自兩位作者極力頌揚的勤勞良善的女子，不免令人瞠目。更讓我們悚然心驚的是其中的理所當然，不禁使人質疑何謂「柔順溫和」？何謂「天眞單純」？諸如此類的例子尚有許多，地主少爺劉繼宗被關押，「天眞單純」使女阿娟只得每日送飯：「阿娟走得很厭煩，恨不得劉二柱把這作惡多端的大少爺整死。」[138] 若對地主有任何一點同情憐憫，便是猶豫、不堅定、應該受到批評，是政治立場不穩定，是苦大仇深的主角人物絕對不能觸犯的低級錯誤，一定要以階級作爲判斷一切的標準。而作爲書中地主階層的代表，無惡不作的徐潤山，在偷渡被捕時，原本寧願勞改，也不願回鄉接受鬥爭，幹部洪流故意提出徐二姐，動之以情：

> 徐潤山一想，覺得不該讓心愛的小老婆活受罪，不如自己回去認了罪，什麼處罰都好，省得小老婆受折磨。[139]

而徐二姐則處心積慮幫助丈夫徐潤山逃港，不知道爲此被鬥爭了幾回，甚

---

[137] 同前註，頁 387-388。
[138] 同前註，頁 311。
[139] 同前註，頁 433。

至不惜製造假自殺，來轉移大家的焦點，當她得知丈夫在廣州被捕、押解回鄉批鬥：「一陣極度的驚慌以後反而不驚慌了。她想，大不了也是跟著他一塊坐牢。」[140] 作爲正面人物的形象受制於階級意識，反倒是作爲反面教材的人物流露出人的情味，這恐怕是作者始料未及的吧！1951 年參加土改的學生樂黛雲[141]（1931~），眼見勤懇致富的老裁縫被當作地主鎮壓，心中迷惘徬徨，北大學生黨員程賢策[142]（1927？~1966）告誡她：

> 由於我們的小資產階級出身，我們應該對自己的任何第一反應都經過嚴格的自省，因為那是受了多年封建家庭教育和資產階級思想侵蝕的結果。尤其是人道主義、人性論，這也許是我們參加革命的動機之一，但現在已成為馬克思主義階級學說的對立面，這正是我們和黨一條心的最大障礙。[143]

也就是說，人道主義、人性論都是封建傳統下的貽害，必須清洗掉的遺毒，但是參加革命不正是因爲同情被剝削者的苦難嗎？雷蒙．阿隆（Raymond Aron）說：「多少知識分子起初是出於道德憤慨而傾向革命政黨，最後卻認同了恐怖統治和以國家利益為名的理由！」[144] 還是儲安平（1909~1966）看得透徹：「共產黨的對人，只有『敵』『我』……一切都以實際利害為出

---

140 同前註，頁 441。

141 樂黛雲是北京大學現代文學和比較文學教授。

142 程賢策，曾任中共北京大學中文系總支書記，文革初期被當作「黑幫份子」並遭受學生暴力鬥爭折磨，三個月後自殺身亡。程賢策是一種革命典型，當土改之時，他以正義的革命實踐者自居，但是卻忽略了在對某一類特定人群施行不公平的鬥爭之時，他與千千萬萬年輕人正在共同建立一套超越法律程序與公民權利的機制，而這套機制隨著革命領袖的喜惡而運作，當革命領袖判斷某人（或某群人）是「敵人」時，某人（或某群人）隨即被剝奪了法律保護，淪爲人人喊打的對象。這批「正義的革命實踐者」傾盡熱情設置好的機制，最後成爲吞吃掉自己的怪獸。

143 樂黛雲，《四院．沙灘．未名湖：60 年北大生涯》（北京：北京大學出版社，2008），頁 207。

144 雷蒙．岡隆著，呂一民、顧杭譯，《知識分子的鴉片》（南京：譯林出版社，2005），頁 220。

發，不存在任何人情與友誼……」[145]

當然，在階級的範圍之內，還是可以容許人性的存在。尤其是必須通過描寫階級鬥爭實現愛情自主，達到強化階級意識的目的。青年男女自然的情感需求受到了地主階級的阻撓，但經過暴風驟雨般的土改運動，得到了美好的結局。這樣的敘事論述，使個體在私人領域對政治產生了認同感，革命獲得個人的情感上的合法性支持，進而加入群體，爲愛情的自由而努力。許多的土改小說都表現了在這方面的努力，雖然個體自由的愛情故事看起來與階級的集體性似乎是背道而馳，但是愛情還是存在於階級的大框架之中，其先決條件是雙方所屬的階級是正確的，政治的覺悟是高的，愛情是反抗階級壓迫的，才有可能成立。《山谷風煙》描寫大學生胡鏡泉愛上了童養媳出身的幹部葉銀，向她表訴衷情：

> 「……一個被舊社會壓扁了的人，一個卑賤的童養媳，變得如此可愛。我從靈魂深處愛慕她。」
>
> 「這是我的鬥爭鍛煉，和思想改造的結果。阿銀，請你相信，我把荔枝一樣的紅心獻了給你。」[146]

葉銀是苦大仇深的代表，胡鏡泉對她的示愛詞與其說是對其深情繾綣、難以自拔，更像是小資產階級對黨表達欲與工農結合的赤膽忠心。果不其然，葉銀冷靜地拒絕了他，而葉銀的激情表現於入黨的儀式上：

> 葉銀感動得哭了，她嗚咽道：「老黃，你……你救了我……」黃為民說：「黨救了你。」葉銀感情衝動地叫著：「黨呵，黨呵……」她像孩子看見媽媽一樣，把黨看作是自己親愛的母親。[147]

---

[145] 儲安平，〈中國的政局〉，原載於《觀察》第二卷第二期（1947 年 3 月 8 日），收入張新穎編，《儲安平文集（下）》（上海：東方出版中心），頁 95-107。

[146] 陳殘雲，《山谷風煙》，頁 360。

[147] 同前註，頁 370。

葉銀對於黨的無限熱愛，「黨要我幹什麼都行」，這樣的服從與忠心「對黨無限忠誠、熱愛，願意把自己的一切，青春、智慧，甚至是生命，都獻給黨」，[148] 才是黨要的結果，趙超構在延安就看出：

> 共產黨員並非了不起的人物，倘就知識水準來說，一般共產黨員的文化教育頗使我們失望。就是共產黨本身，也並不絕對要求黨員精通黨義和政綱，他們所要求的是忠實服從；至於頭腦，則最好在進黨之後，由黨來負責教育。[149]

葉銀與劉二柱以其階級優勢與耿耿忠心得到共產黨的認可，至於他們是否具有獨立思考的能力，則不在考慮的範圍之內。而土改工作隊員如楊教授等人則不具備入黨的資格，必須洗清身上小資產階級的原罪，才有機會得到黨的青睞。

中國共產黨要完成對群眾的動員和改造都必需通過幹部，對於群眾生活的關心，也向來是對幹部的要求之一。這不僅僅是要由此確立政權的合法性、蓄積調動群眾的能量，也意味著政治延伸到群眾的私人生活領域。《暴風驟雨》描寫白玉山回家過年，布置家中：

> 他又到裡屋，從躺箱上頭的牆壁上，把「白氏門中三代宗親之位」，也撕下來，在那原地方貼上毛主席的像。他和白大嫂子說：「咱們翻身都靠毛主席，毛主席是咱們的神明，咱們的親人。要不是共產黨毛主席定下大計，你把『一家之主』、『三代宗親』、『清晨三叩首，早晚一爐香』，供上一百年，也撈不著翻身。」[150]

在《春回地暖》中，甘彩鳳向土改隊長姚蓮英傾訴與章培林之間的愛情困

---

148 同前註，頁 539。
149 趙超構，《延安一月》，頁 86。
150 周立波，《暴風驟雨》，頁 307。

擾，得到後者的溫柔勸慰：

> 姚大姐，你真是我的好……好姐姐……我一定一心靠著黨，永世靠著黨……你說，不靠著黨，還叫我們去靠什麼子人呢？[151]

這裡的置換一目了然，黨的代表是「姐姐」，是「親人」，雖然愛情是極私人的空間，但是身爲「親人」的黨，對於私人領域來去自如是極爲自然的事。黃傳會在《天下婚姻》中引述了一段話：

> 上海社科院社會學者徐安琪，在分析這一時期的「愛情理想革命化」時，說：「社會主義的愛情在那個年代被神話為純潔無瑕、公而忘私的無產階級感情，因此，男女結合強調的是志同道合即革命理想和思想意識的一致性而不是情投意合，戀人間的纏綿親昵、卿卿我我被視做削弱革命鬥志、影響革命工作的小資產階級情調，性更成了見不得人的淫惡邪念。[152]

雖然說革命話語爲了保持其純潔性，有意的清洗掉情愛敘事，對於性愛的部分，更是寫作的禁區，可是仍然需要依賴愛情敘事來強化階級的合理性。在此「自由的」愛情故事中，黨扮演著「親人」的角色，藉由這個角色進入私人空間後，進一步的控制個體的思維。應當思考的是，社會是由人所組成的，抽離了人性人情後，建築在其上的社會主義社會縱然再美好，也只能是個美麗的空中閣樓而已。

---

151 王西彥，《春回地暖》，頁 418。

152 黃傳會，《天下婚姻》（北京：作家出版社，2009），頁 95。

第三節　封建制度的崩壞與平等意識的崛起

一、婦女解放與婚姻自主

土地改革不僅是土地所有權的變動，而且更是一場深刻的社會變革。附著在鄉村之中傳統的社會風俗、倫理規範、農民積澱的文化心理，都受到了顛覆。五四時期，已高舉反傳統、反封建的大旗，主張婦女解放、個性自由、婚姻自主，然而姑不論傳統農村婦女是否眞的擁有女性主體意識，縱然是「娜拉」式的新女性，仍然面對著「不是墮落，就是回來」[153]的窘境，而土地改革運動卻眞正改變了婦女命運，新婚姻法的頒佈與實施廢除了不合理的婚姻制度，新的價值觀念逐漸形成，幾乎可以說，土改運動中眞正體現了男女平等和維護婦女權利。孟悅、戴錦華指出：

> 解放區的婦女解放與「五四」時代的最大不同在於，它第一次從政治、經濟而不是從文化心理角度肯定了男女兩性社會地位的平等，婦女有史以來第一次有了與男人一樣的經濟權利和政治——社會價值。[154]

當然婦女解放過程絕不會是一路順遂，在新與舊的觀念衝突當中，女性艱困地、一步一步地甩開舊包袱，突破種種的限制與控制，這樣的歷程在土改小說中多有呈現，而婦女解放主要表現在反抗封建婚姻、積極參與生產、實踐自我理想等方面，以下分別敘述之。

153 錢理群等，《中國現代文學三十年（修訂本）》（北京：北京大學出版社，2001），頁46。

154 孟悅、戴錦華，《浮出歷史地表》（北京：中國人民大學出版社，2004），頁199。

(一) 反抗封建婚姻、主張婚姻自主

1950 年 4 月 13 日，中央人民政府制定並頒佈了《中華人民共和國婚姻法》（簡稱新婚姻法），廢除包辦強迫、男尊女卑、漠視子女利益的封建主義婚姻制度。事實上，中共所倡導的婚姻自由思想已經在農村社會中推行了多年，作爲中共政策宣傳主力的小說，對其也多有著墨，藉由包辦婚姻的種種不合理處，凸顯婚姻自由的重要，同時也傳達了新政權法令的權威性、正義性。其中最爲著名的當屬趙樹理的〈小二黑結婚〉（1943）。小二黑與小芹這對戀人的婚事受到家長和惡勢力的阻撓，終於在共產黨及其政權的支持下，小二黑與小芹才得以圓滿結局。柳青〈喜事〉（1942）描述「鼻涕快要壓塌嘴唇，因為擦鼻涕，袖口像磁片一樣硬而且亮；嘴裏不斷地淌著口水，胸襟變成了河灘。」[155] 的憨招財兒波折重重的婚姻，並以其爲引，反思新政權底下的婚姻型態，憨招財兒的前後任媳婦都選擇離開，表明包辦婚姻的失敗。此外，婚姻法鼓勵與保障了許多被壓迫的婦女起來向封建婚姻制度進行抗爭，在婚姻中不滿的女性們大膽的提出了離婚申請，《暴風驟雨》中的童養媳劉桂蘭就毅然決然地與小丈夫「打八刀」，自行投入郭全海的懷抱。這些爲數甚多的文本，除了反映不合理的婚姻制度對女性的戕害外，幾乎內含著特定的潛話語，首先是藉由情愛自主，確立政權權威。

〈黑牡丹〉（白夜，1946）裡的黑牡丹本名錢蘭英，聰明美麗，愛玩花船，出嫁後因爲玩花船引起公公的憤怒，認爲她「敗壞門風」，並挑唆兒子動手打人，錢蘭英尖聲大叫：「封建，封建，全封建⋯⋯非找會長講理不行！」錢蘭英之語令公公心生畏懼：

---

[155] 柳青，〈喜事〉，收入康濯主編，《中國解放區文學書系‧小說編（第三卷）》（重慶：重慶出版社，1992），頁 439。

> 她的話像春雷一樣打著她公公的心。他心中立刻閃出了非常鮮明的記憶：鄰家王五娘，天天打媳婦，不講理，胡來，不是挨婦救會帶去在大會上說理嗎？叫她在會上承認錯誤，並且向媳婦道歉。……洪涯莊上的莊士鴻，向兒媳婦說不周正的話，天天胡纏，不是給婦救會找去評理嗎。「現在是民主世道，誰想欺壓婦女瞧瞧！」村婦救會有多凶！弄得全村沒有一個男子敢打罵女人的了。[156]

因此，錢蘭英一搬出婦救會長，公公馬上噤若寒蟬，媳婦與公公在傳統家庭關係中的尊卑地位，顯然因爲政權而有了變化；古今〈新規矩〉（1947）中描寫新媳婦九兒向丈夫鄒祝三爭取讀書的權力，鄒祝三卻怕九兒念了書之後，成爲公家人（共產黨幹部），軟硬兼施地阻止九兒上學：

> 她男人也火了，臉急的青裏帶白，跺著雙腳，威脅九兒說：「好，而後真個不叫你出門，我也看你怎樣！」
>
> 九兒背過臉去，一點也不輸嘴的說道：「哼！你當我就沒個辦法啦！我明天把你這些落後思想報告區長，看區上說怎樣就怎樣！」
>
> 這話就像突然放響了一個紙炮，又意外地把鄒祝三震了一驚。[157]

聽到「區長」，鄒祝三也只能裝著笑臉，假裝是句玩笑話，才得以有個下台階。由此可見，婦女權益的伸展，事實上是靠新政權的庇護，作家們書寫的焦點並不在於婦女的自覺，而是新政權的權威地位。藉由婚姻關係，更可以看出新／舊之間的拉鋸戰。凸顯的也多是婆婆（或公公）所代表的舊封建勢力與媳婦所倚仗的共產黨新政權力量的對立，傳統和進步一目瞭

---

156 白夜，〈黑牡丹〉，康濯主編，《中國解放區文學書系．小說編（第一卷）》（重慶：重慶出版社，1992），頁 363-364。

157 古今，〈新規矩〉，《延安文藝叢書．小說卷（上）》（湖南人民出版社，1984），頁 447。

然，新事物必將代替舊事物的思想是寫作的主要思路，敘事手法也多半以陳述故事的模式出發，趙樹理的〈傳家寶〉（1949）可以作爲代表。〈傳家寶〉中的李成娘對媳婦金桂當村幹有滿腹牢騷：「天天開會！以後就叫你們把『開會』吃上！」[158] 其實她惱怒的癥結在於「最要緊自是恨金桂不該替她作了當家人，弄得她失掉了領導權。」[159] 但是當金桂交出領導權後，李成娘才發現「如今新事情你有些摸不著！管不了」，[160] 自己已無能力跟上新時代，「索性過幾年清淨日子算了」。[161] 李成娘的傳家寶（紡車、針線笸、碎布）象徵著舊日男耕女織的傳統生活方式，這與新政權的新觀念自然格格不入，自然被淘汰。

其次是婚戀階級化。〈小二黑結婚〉中描述家長（小二黑之父二諸葛、小芹之母三仙姑）和惡勢力（金旺和興旺兩兄弟），但對於前者的阻撓，在兩人的戀情中，幾乎是不起任何作用的：小二黑堅決地拒絕了二諸葛爲其定的童養媳，他直率地對父親說：「你願養你就養著，反正我不要！」[162] 小芹則是將彩禮扔了一地，斬釘截鐵地對母親說：「我不管，誰收了人家的東西，誰跟人家去。」[163] 眞正讓兩人關係處於危險的是金旺和興旺所代表的惡勢力。金旺和興旺在小說中「給一支潰兵作了內線工作」，[164] 這就表示他們的階級立場並不穩固，是屬於混進隊伍中的壞份子，以此邏輯推論，婚姻自主的頭號敵人不再是封建家長，而是階級迫害。這幾乎成爲了一個敘事套路，在土改小說中，爲免單純反映土改過程的敘事架構過於

[158] 趙樹理，〈傳家寶〉，《人民日報》（1949 年 4 月 19、20 日），收入《趙樹理小說選》（山西：人民出版社，1979），頁 277。
[159] 同前註，頁 283。
[160] 同前註，頁 283。
[161] 同前註，頁 286。
[162] 趙樹理，〈小二黑結婚〉，《趙樹理小說選》（山西：人民出版社，1979），頁 6。
[163] 同前註，頁 8。
[164] 同前註，頁 4。

單調，也爲了吸引讀者的注意，往往搭配著愛情副線，兩者相輔相成，土改成功之日便是愛情開花結果之時，這些文本中的設置極爲相近：貧僱農之子與貧農（或中農）之女相愛，但地主階級橫加阻撓，女方父母腦筋未開，幾乎使地主的橫刀奪愛成爲事實，幸好土改成功，識破地主陰謀，女方家長幡然悔悟，美人重回英雄懷抱。例如，馬加《江山村十日》（1947）、趙樹理〈邪不壓正〉（1949）、那沙〈一個空白村的變化〉（1947）等等。另外，這些文本也表明，婚戀自由必須的前提是男女雙方爲同屬一階級的成員，例如《太陽照在桑乾河上》。在丁玲的原稿中，黑妮是地主錢文貴的女兒，卻愛上了長工程仁。這種羅密歐與茱麗葉式的愛情，固然讓黑妮這個人物形象更爲豐滿立體，但卻容易使情愛敘事淩駕於階級敘事之上，模糊了革命焦點，因此丁玲將黑妮修改爲地主錢文貴的侄女，因爲父死母另嫁，無可奈何地寄居在錢文貴家裏，而黑妮的地位幾乎等同於錢家的婢女，[165] 也只有這樣，與長工程仁的愛情才能擁有階級合法性。因爲即便叛逆如丁玲，也難以解決此種跨越階級的愛戀關係，不僅如此，丁玲還得把黑妮從地主錢文貴的親屬圈中，拉往貧農錢文富的身邊，再次確定黑妮的階級身分作爲解開僵局的方式，最終還不敢將黑妮與程仁的關係確定下來，而選擇模糊化結局，在文本中給讀者一個想像空間。

既然婚戀自主、女性解放被納入階級敘事的大框架中，那麼地主階級的女性又是如何「自由」與「自主」？作家則有意無意的規避了這個問題，[166] 或用誇張的筆法強調地主婆的醜態，或直接就把其當作助紂爲虐的紅

---

165 這事實上也頗有可議之處，按書中敘述，錢文貴將黑妮當作丫頭使喚，但從作品中並沒有找到任何黑妮被壓迫的敘述，反而藉由顧湧家人的眼光評價黑妮「穿得不錯」，黑妮也被允許上學，其後黑妮才能成爲識字班的教員。

166 在眞實的情況中，屬於地富階級的女性遭遇極爲悲慘。曾有紀錄顯示，在土改運動之中地主家的妻女作爲勝利果實分給貧僱農：「一些地方在土改中，以各種方式干涉群眾婚姻自由，統治婦女、不准出村，甚至命令所有寡婦一定要嫁貧僱農光棍，

顏禍水，如《翻身記事》中的地主劉作謙的女兒荷花。至於婚戀關係，正如上所述，貧僱農和地主婆結合的例子極少。[167]《暴風驟雨》中的侯長腿與李蘭英是其中的典型。李蘭英是地主唐抓子的侄媳，「在一個黑夜，抱個鋪蓋捲，往侯長腿的馬架裏來了。」[168] 四十六歲的光棍侯長腿半推半就地接受了她，受到群眾劇烈地批評：「你往家抱狼，久後生個孩子，也是狼種。」，[169] 蕭祥反覆叮嚀，「可也得加小心啊，不該她知道的事，可別叫她知道。」[170]「可是也得提防她」[171] 蕭祥對侯長腿的交代除了顯示出「黨」的力量已經介入私人空間，傳統家庭的凝聚力被組織所取代；另一方面則呈現了階級共性取代情愛個性的傾向。同樣作爲婦女，童養媳劉桂蘭爭取婚姻自主，最後順利地與郭全海締結良緣，而爲了生存下去，地主婆李蘭英只得委身於侯長腿，爲其傳宗接代的工具，李蘭英的故事讀來令人辛酸。

另外值得一提的是，在土改之後，擇偶標準產生了新的變化。由於農村政治力量的重新調整，原本在婚姻關係中處於優勢的地主、富農等階層在農村的地位下降，在政治上也處於不利的位置，而「階級」作爲一個新的名詞，成爲婦女選擇對象時主要考慮的標準。婦女擇偶從重財產逐漸轉

把地富婦女當成勝利果實分配。」（黃傳會，《天下婚姻》（北京：作家出版社，2009），頁 35。）在文革時，此風更熾，殺人（地富子弟）奪妻者不計其數，亦有強迫地主妻女嫁給傻子、流氓等案例。（參見譚合成，《血的神話──西元 1967 年湖南道縣文革大屠殺紀實》（香港：天行健出版社，2010）。）

167 中共建政後曾經有一個案子，一個地主的女兒欲與中農的兒子結婚，當地農會卻不發給他們結婚證，法院的意見是：「土地改革期間，爲了純潔農民內部，防止地主鑽空子破壞起見，得出農會動員雇中農成分的男子暫不和地主家庭的女兒結婚，但不能強迫。」（《婚姻法問題解答匯編》（文化供應社，1951））

168 周立波，《暴風驟雨》，頁 335。

169 同前註，頁 338。

170 同前註，頁 341。

171 同前註，頁 342。

變爲重視對方的家庭出身、政治地位、參加革命與否、文化水準等⋯⋯。楊沫的〈窮光棍結婚〉（1948）寫了一個貧農團主席兼區農民代表的李鳳桐，因爲窮，他打了半輩子光棍。但在階級成分的光環下，「閨女寡婦全想找貧農」：

> 土地改革改革的，就是什麼都改啦：早先祖輩傳流，給閨女尋婆家，先問媒人，男人家有多少房子多少地呀？誰管他長的是個豬八戒還是孫猴兒，只要有東西，就是好主兒。這會兒一「改革」就不問這些啦，男女都先問：「你是個什麼農？」⋯⋯。[172]

而李鳳桐最終選擇童養媳王大愛的原因：「覺著這個女人跟自己一樣受過苦，過日子能幹，雖然不是黨員，以後幫助她，準保是個好同志。」[173] 土改之後的婚戀關係有了大變動，婚姻自主、戀愛自由，尋找對象不必受到種種限制。但是婚戀觀的變動不僅僅源於婚姻控制權的轉移，而是有著諸多因素共同作用的結果，換言之，女性雖然突破了傳統封建的桎梏，卻不經意地掉入另一層隱性的「階級」規範當中。

最後是回歸穩固的家庭關係。新政權的介入，改變了傳統的婚姻關係，但婚姻自主與民間的傳統婚姻習慣之間的意識形態迥異，衝突是無法避免的問題，柳青〈喜事〉中招財兒的第一段婚姻是魏家山的魏蘭英。魏蘭英不堪招財兒的卑瑣，堅決離婚。公公聚仁老漢嚥不下這口氣，匆匆替憨招財兒再訂下一樁婚事，新媳婦亦不滿招財兒，整日打架，聚仁老漢氣憤難平，終於爆發：「只見那頂籬笆的棍子落在新媳婦的臀部，發出沉重的聲音和女人淒慘的哭聲。」[174] 一頓毒打後，聚仁老漢解了恨，但新媳

---

[172] 楊沫，〈窮光棍結婚〉，中國社會科學院文學研究所現代文學研究室編，《中國現代短篇小說選 1918-1949）（第七卷）》（北京：人民出版社，1981），頁 737。

[173] 同前註，頁 749。

[174] 柳青，〈喜事〉，康濯主編，《中國解放區文學書系．小說編（第三卷）》，頁 450。

婦卻趁著黑夜離家，作者並沒有說明她的下落，只說：

> 村中多數人一致認為：像舊社會的女人一樣去尋短見，說明顯些，便是投井或者跳河，那是絕沒有可能的了；因為現在連小腳婆姨也會找到說理的地方一政府辦公的所在？……[175]

作者隱約暗示著新媳婦離家並非選擇自裁，而是重獲新生。在新政權的支持之下，新媳婦完全有權利逃離公公的暴力，但是柳青〈喜事〉給予我們的思考，遠不只此，文本並不僅僅是對新政權的肯定，也包括了對憨招財兒的憐憫；對新媳婦的理解，甚至是爲新政權的辯護，柳青藉由鄰人之口，釐清了憨招財兒的第一任妻子魏蘭英要求離婚的實際情形：

> 三月間他到區上去開會，親眼看見區委勸魏蘭英的情形。區長說：正為她是公家人，只要能湊合，還是不離婚的好，免得老百姓背後說長說短。魏蘭英表示不行，哭成個淚人，說，這麼著，她寧願回家當老百姓，也要離婚。區長還批評她一頓，說她意識不正，……[176]

魏蘭英「公家人」的身分，是聚仁老漢敢怒不敢言的主因、也是敘述者父親對新社會不以爲然的根源，魏蘭英並沒有遭受家庭暴力，也沒有棘手的婆媳關係，他們一致認爲魏蘭英之所以「淘氣」，完全是由於公家的主使，而柳青則爲黨洗白了這點，這亦顯示出新政權對於傳統婚姻的矛盾態度，新政權反對買賣、包辦婚姻，但在實踐上又必須遷就於傳統及輿論，而無法大刀闊斧地施行。而洪林的〈李秀蘭〉也是如此。李秀蘭是一個精靈漂亮的女子，愛演戲，愛扭秧歌，外號叫做「秧歌大王」，但嫁人之後，李秀蘭深深覺得自己被束縛住了，「李秀蘭不快樂。她是媳婦，人家扭秧歌

---

[175] 同前註，頁 451。
[176] 同前註，頁 443。

她不能去，她待在家裏洗碗刷鍋，喂豬墊欄。」[177] 她藉機跑回娘家，堅決上縣學，要當工作人員。在縣學之中，她逐漸改變自己的心態，並且發現「當勞動英雄要比我那秧歌大王強得多哩！」[178] 勞動英雄更受到眾人矚目、艷羡，於是她又回到婆家，定心與丈夫好好過日子。故事重點是李秀蘭的「改造」，是她從心不甘情不願、嫌棄過庄家日子，到接受丈夫，安心回到婆家的「思想打通」的過程，從這裡更可以看出中共政權所希冀的不僅是將婦女從不合理的婚姻關係中解放出來，更要穩定家庭關係，當鄉村的結構穩固了，其所支持的政權才能擁有勝利的資本，既要爭取農村中一半人口的民心，亦不能激化婦女與家庭的衝突，因此通過參與生產的方式提高農村婦女的社會地位，便不失爲一個好方法，這也使農村女性勞動力得到充分動員，幫助中共渡過了經濟困難時期，更讓中共找到了一把「戰勝蔣介石的鑰匙」。[179]

(二) 鼓勵婦女參與生產

馬斯洛（Abraham H. Maslow, 1908~1970）的《人類動機論》（又稱需要層次論）認爲，人類動機的發展和需要的滿足有密切的關係，需要的層次有高低的不同，低層次的需要是生理需要，向上依次是安全、愛與歸屬、尊重和自我實現的需要。丁玲作爲女性自覺的代表作家，首先注意到的就是農村婦女的生存困境，《太陽照在桑乾河上》中婦聯會主任董桂花做事認眞、有責任心，但當她來到識字班時，她卻赫然發現自己的孤獨，參加識字班的媳婦們和姑娘多半是家庭優渥，無憂無慮，與自己同一階層、貧窮的女人們，需要不懈地在家裡、在地裡工作，根本無法撥空參加識字班：

---

[177] 洪林，〈李秀蘭〉，康濯主編，《中國解放區文學書系．小說編（第三卷）》（重慶：重慶出版社，1992），頁 1933。

[178] 同前註，頁 1939。

[179] 傑克．貝爾登，《中國震撼世界》（北京：北京出版社，1980），頁 207。

> 她陡的有了一種奇怪的感覺，她不懂得她為的是什麼？這些年輕女人並不需要她，也不一定瞧得起她，而她卻每天耽誤三個鐘頭坐在這裏。從前張裕民告訴她說婦女要抱團體才能翻身，要識字才能講平等，這些道理有什麼用呢？她再看看那些人，她們並不需要翻身，也從沒有要什麼平等。[180]

對於「安於貧賤」的董桂花來說，她的希望是一點點財富，能夠還了欠了十石糧食的債。董桂花跟尖利的羊倌老婆周月英一樣，她們並非沒有平等的意識，否則也不會對於地主家庭出身的黑妮懷抱著莫名的敵意，但是當務之急是解決生活的困境，而非追尋飄渺的自我。

同樣的情形，在趙德祿老婆身上也可以發現，這個赤著上身的女人坦然面對於第一次見面的幹部楊亮，她並不是沒有羞恥心，只是習慣於殘酷的現實生活：「『唉，咱要找件成形的衣衫也沒有。』她自己把眼睛掃過她光著的膀子，和鬆鬆的下垂的乳房。」，[181] 也因爲如此，她接受了江世榮老婆的餽贈，被丈夫暴打一頓，她哭著說：

> 嗯……一個夏天，都光著膀子的，他就不讓人有件衣服。一說就說他是村副，村副怎麼樣？老婆連件褂子都沒有，那就不丟人呀！……[182]

對食不果腹、衣不蔽體的女性來說，當基本的生存條件都無法滿足時，更遑論個體解放或革命啓蒙，因此，對於趙德祿老婆們，所謂的婦女解放，必須得從政治與經濟上謀取翻身，換句話說，她們的解放一定得先從階級解放開始，婦女解放就此被納入到階級解放的大框架中。

在土改運動中，中共明確規定：婦女享有與男子一樣的權利，分到同

---

[180] 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 31。
[181] 同前註，頁 66、67。
[182] 同前註，頁 187。

樣一份土地。這使婦女們在經濟上得到了保障。隨之而來的國共內戰緊迫的情況，男子參軍支前，後方的土地複查、鬥爭地主，婦女便成為重要的支撐力量，男子參軍，農村的勞動力短缺，農業生產，很大的一部分是倚靠婦女勞動，實際上，婦女參加農業生產的實際行動，才真正扭轉了農民輕視婦女的思想觀念。《雨過天晴》中就敘述：

> 以前誰相信婦女們還能挑起男人的擔子來，現在你走到哪個村看看，裏外照應的還不全是婦女？打仗給咱們打出人材來了，一萬個大學也沒這樣快。[183]

農業生產勞動過去一向被認為只有男人才能從事，但是自從土改後，婦女迫切的要求經濟獨立，各村婦女流傳著「要吃趁心飯，自己下手幹！」[184]的說法，京郊 15 區 1950 年開春後，大部分婦女參加了犁地、點種、澆地、送糞等過去只有男人才幹的重體力勞動。[185] 過去倍受輕視的家庭婦女，成為農業生產的重要力量。中共政權鼓勵勞動生產其實早有跡可循，在抗日戰爭時，解放區遭遇日軍進攻，在日軍的「三光策略」及國民黨經濟封鎖的雙重壓力下，生存的基本條件受到威脅。林漫的〈家庭〉（1943）就表現了面對災荒，婦女勞動力量對家庭的貢獻。文本中的「媳婦」無名無姓，是一個符號化的人物，亦可以看作是廣大婦女形象的投射，她「相信婦救會主任的話，她相信紡織生產可以戰勝鬼子造成的災荒」，[186] 對於她的行動，丈夫和婆婆一開始都採取冷眼旁觀的態度，婆婆尤其不贊同：看

---

[183] 王希堅，《雨過天晴》，頁 8。

[184] 趙有福，〈土地改革後的京郊農村十四區農民努力增產一成〉，《人民日報》第 3 版（1950 年 6 月 17 日）。

[185] 支少華、高洪潮、譚桂成，〈十五區婦女積極參加生產，勞動成績提高了婦女社會地位〉，《人民日報》第 3 版（1950 年 7 月 20 日）。

[186] 林漫，〈家庭〉，原載於《晉察冀畫報》第 6 期（1944），康濯主編，《中國解放區文學書系．小說編（第三卷）》（重慶：重慶出版社，1992），頁 1506 。

著障眼的木頭機子。想到這將是一場落空的胡鬧，婆婆心裏就說不出的嫌惡。[187] 直到媳婦將紡好的線換回糧食，解決全家的飢餓問題，婆婆才由衷地佩服媳婦：

> 看著媳婦熟練的兩隻手的動作，說不出來的羡慕。心裏奇怪過去為什麼老是不滿意媳婦，媳婦才是個能幹的身手。她高興自個兒有一個能幹的媳婦。就連過去媳婦跑出去開會什麼的，她也覺得是對的了。[188]

康濯〈災難的明天〉（1944）也有類似的描寫。婦女的勞動生產成爲支撐家庭經濟的力量，在家的地位受到尊重，改善婆媳之間的關係，一家人重歸於好。由於她們的勞動，爲家庭提供了大量的經濟支持，間接改變了農村婦女的家庭地位，也提高了自主性。並且透過小說的流傳，將婦女勞動的概念推廣出去。例如〈李彥鳳的故事〉（李根紅，1947）中的李彥鳳因爲勞動力強的原因被選爲女青年隊長和婦救會主任，並當選爲縣勞動模範。這些小說的宣傳將婦女參與生產的意願推上最高峰。而趙樹理〈孟祥英翻身〉（1944）同樣描述了這樣的情況。孟祥英娘家貧窮，無依無靠，挨婆婆、丈夫打罵如同家常便飯，孟祥英曾經兩次尋短，「都沒得死了，仍得受下去」，[189] 改變她命運的契機就是當了婦救會主任，婦救會領導：「婦女要求解放，要反對婆婆打罵，反對丈夫打罵，要提倡放腳，要提倡婦女打柴、擔水、上地。和男人吃一樣飯幹一樣活，要上冬學。」[190] 孟祥英能幹積極，工作越來越好，也越來越自信。婆婆既怒且怨，無計可施，只得與孟祥英分家，讓她自生自滅，可是孟祥英在區婦救會的帮助下度過危機，並且成爲勞動英雄。耐人尋味的是，趙樹理著意描述的是孟祥英身

187 同前註，頁 1504。
188 同前註，頁 1507-1508。
189 趙樹理，〈孟祥英翻身〉，《趙樹理小說選》（山西：人民出版社，1979），頁 71。
190 同前註，頁 74。

上的勞動英雄氣質，而非反抗的叛逆性格，與五四時期動輒出走的娜拉大異其趣，孟祥英所受到的待遇是常人難以忍受的，婆婆打罵、丈夫毒打、甚至要將其賣掉，孟祥英只能以自殺反抗，但是直至作品結尾，對孟祥英的丈夫婆婆是否有所改變？孟祥英是否毅然決然地離婚？於趙樹理仍未給出一個確切的結局，只是說：「你怕明年續寫不上去嗎？」[191]〈孟祥英翻身〉是眞人眞事改編的作品，趙樹理避去了孟祥英已離婚的事實，一方面是穩定家庭結構的理念使然，一方面也可以看出趙樹理看待婚姻問題的審慎態度。

自 1938 年以来中共政權陸續頒布了許多婦女政策，爲婦女平等解放、走入社會提供了強大的支持能量。婦女擁有受教權、參政權，其中尤其關鍵的是經濟能力，由中央婦女委員會起草、經毛澤東修改後公佈的《中共中央關於各抗日根據地目前婦女工作方針的決定》（簡稱四三決定）中指出：「提高婦女的政治地位、文化水準，改善生活，以達到解放的道路，亦須從經濟豐裕與經濟獨立入手。」[192] 從此，婦女積極參與生產勞動，「嫁漢嫁漢，穿衣吃飯」的老諺語被時代逐漸淘汰，而由「女子能頂半邊天」[193] 取代，而這些蓄積的力量，爲往後婦女的徹底解放做好了準備。

(三) 主體意識與自我實現

魯迅在《傷逝》中藉由子君之口，勇敢地宣布「我是我自己的，你們誰也沒有干涉我的權利」；丁玲筆下的莎菲同樣抱著同樣的理念，尋找自

---

191 同前註，頁 81。

192 〈中共中央關於各抗日根據地目前婦女工作方針的決定〉，羅瓊編，《婦女運動文獻》，（山東新華書店，1946），頁 1-2。

193 當然對毛澤東時代「男女都一樣」的婦女政策的批評也極多，批評者認爲將女性「雄化」或「無性化」是掩飾了父權制結構和性別差異等問題，畢竟此政策建築在階級論基礎上，否認性別差異的社會結構和國家體制，事實上也是一種不平等，但不可諱言，在此時期中國的婦女解放運動在實踐上取得巨大進步。

我，可以說自五四開始，女性便在自身解放的道路上跌跌撞撞，而綜觀土改小說中的女性解放，所沿循的思路仍然是女性「被拯救」的模式，其中馬烽〈金寶娘〉（1948）正是一個明顯的例子。金寶娘翠翠是一個童養媳，因爲美貌受到財主劉貴財的覬覦，誣陷其夫爲共產黨，導致他倉皇出逃。翠翠孤苦無依，爲了扶養婆婆與孩子，迫不得已從事皮肉生涯。文本中敘述翠翠冬日求乞，全村的人家誰也不給，原因是：「人家貴財放了話，誰家要給你吃的，誰家就是他的對頭。」[194] 順義嬸更充當了劉貴財仲介者，翠翠陷入皮肉生涯的推手。

> 日本人攻進村莊後，「敵人向村裏要花姑娘，那時劉貴財當了僞村長，逼著把翠翠送上了碉堡，金寶留給瞎奶奶照管。過了六、七天，翠翠從碉堡上被抬下來了，臉色青白，嘴唇沒一點血色，比死人只多一口氣。」[195]

翠翠是爲了全村而被犧牲的，但當翠翠淪落後，村民對他的態度，可以從劉拴拴的一句話中看得出來：「這女人，嗨！不能提了，以前接日本人、警備隊，後來又接晉綏軍，爛貨！」[196] 金寶也被歧視爲婊子兒，「出去街上，人人欺侮」，翠翠陷入悲慘生活的直接原因自然是劉貴財，但其他的村民們難道沒有一點推波助瀾的責任嗎？文本中的敘述者——工作隊員老馬，在還沒有聽說過翠翠任何的資訊時，一見到翠翠就心生厭惡：

> 蒼白的臉上有很多皺紋，眼圈發黑。剪髮頭，寬褲腿，還穿著一對破舊了的紅鞋。她一身和年齡十分不相稱的打扮，引起我一種厭惡的感覺，一看就知道是個不正派女人。[197]

---

194 馬烽，〈金寶娘〉，中國社會科學院文學研究所現代文學研究室編，《中國現代短篇小說選（七）》，（北京：人民文學出版社，1981），頁 713。
195 同前註，頁 714。
196 同前註，頁 708。
197 同前註，頁 706。

因爲翠翠的穿著打扮不合傳統，老馬就心懷歧見，翠翠也自認爲：「我是個下賤女人，名聲壞，活的還不如條狗！」[198] 事實上翠翠美麗、溫柔、孝順，是一個堪稱完美的傳統中國婦女，造成她的悲劇的原因馬烽將其歸咎爲「這都是舊社會逼害的」，[199] 將其簡化爲地主階級對佃農的迫害，也因此當土改完成後，失蹤的丈夫回家，「甚也有了，分下房，分下地。」[200] 翠翠的「賴病」（花柳病）也「好光了，打了兩針六〇六了」[201]，似乎連村裡的人對她也消除了歧視，結局充滿了希望。在文本中我們看到的更多是由於某種偉大力量的幫助，悲慘的生活得到改善，原本淒涼的人生有了轉機，眾人交口讚揚偉大力量的書寫模式，而不是翠翠作爲一個女性其自主的個性與反抗；這種書寫模式激發出來的往往並不是對女性的尊重與理解，而是對地主的無比憎恨。這從馬烽對作品名稱的修改之中可略見端倪，該文原名〈一個下賤女人〉，此名容易令讀者展開對翠翠命運的反思：是誰使其淪落，成爲「下賤女人」？那麼此文焦點自然偏向五四時期的啓蒙思考，走入文化批判思路，而馬烽顯然不願如此，他將文名改爲新生後的「金寶娘」，一來淡化了「下賤女人」的性別思考，二來顯示了新政權促其重生的光明力量，成爲「舊社會把人逼成鬼、新社會把鬼變成人」的示範文本。

陳殘雲〈山村的早晨〉（1954），對於婦女政治地位的提升，則有另外一番演繹。劉平與平三嫂夫妻都是在共產黨領導的土地改革下翻身的農民，劉平性格暴躁，雖然信仰共產黨，政治覺悟卻沒有妻子來得高，面對擔任農協副主席的平三嫂「他的丈夫威風就被壓低了似地，很不服氣，於是在公開場面服從女人的領導，回到家裏又指桑罵槐地、以丈夫的權威壓

[198] 同前註，頁 716。
[199] 同前註，頁 716。
[200] 同前註，頁 719。
[201] 同前註，頁 719。

女人。」[202] 也因爲他「看不起女人」的態度而受到了地主婆馬二娘的哄騙，二流子單眼照的挑撥。最後劉平自我檢討，夫婦倆重歸於好。此文本的特殊處在於敘事已突破新／舊、媳婦／婆婆之間的對立，而觸及了男性威權與婦女解放兩股力量的衝突。〈山村的早晨〉隱隱約約地觸及到女性所謂的自我實現問題，文本中平三嫂要去縣裡受訓時，有一段她的心理描寫：

> 一種鄉村女人習慣了的平靜的心情，又被新的複雜的東西激動著。然而曙光一樣的希望吸引著她，在模糊的想像中；她直覺地想到自己將有新的開始，於是她喜悅，情緒上的偶然不安，為喜悅所代替。[203]

這一種想成爲自己生活的主人的慾望，在土改小說中是極爲少見的。《春回地暖》女村長甘彩鳳也有相似的、急欲實現自我的理想，但是無論是傳統封建勢力，還是刻板性別對立，甚至是自我實現的慾望，凌駕其上者絕對是共產黨統治力量，面對這種力量，不論是章培林或劉平都只得乖乖認錯，俯首稱臣：

> 「我先告訴你，」平三嫂突然莊重起來，「我進了黨，就服從黨領導，黨要我到什麼地方去，我都去，你不能怨我。」[204]

黨的強大由此可知，舊封建與性別對立的阻撓固不值一提，連愛侶的情感也無法牽絆她們追隨黨的意志。這種唯黨是從的政治傾向，越到後期的土改小說越爲明顯。

婦女們的解放與新政權的支持脫不了關係，但是爲了穩定家庭結構、爭取更大程度的鄉村動員，在實際的工作情況裡，婦女解放不得不以一種

---

[202] 陳殘雲，〈山村的早晨〉，《陳殘雲自選集》（廣州：花城出版社，1983），頁 206。
[203] 同前註，頁 223。
[204] 同前註，頁 242。

折衷和緩的方式來進行，亦即放棄激烈的婦女個人的性別解放，而將女性解放與穩定家庭關係、發展生產相結合。換言之，婦女解放是有限度的，必須符合傳統家庭倫理的觀念。這在趙樹理的作品中亦可看出，〈小二黑結婚〉裡的三仙姑是作爲一個丑角型的人物出場，她年紀老大，卻愛塗脂抹粉，唯恐得不到旁人的注意：

> 雖然已經四十五歲，卻偏愛當個老來俏，小鞋上仍要繡花，褲腿上仍要鑲邊，頂門上的頭髮脫光了，用黑手帕蓋起來，只可惜官粉塗不平臉上的皺紋，看起來好像驢糞蛋上下了霜。[205]

事實上三仙姑也是包辦婚姻的犧牲品，她是「前後莊上第一個俊俏媳婦」[206]而她的丈夫于福「是個老實後生，不多說一句話，只會在地裡死受。」，[207]年輕美麗的三仙姑與丈夫性格不合，得不到關愛，只得藉由「下神」的把戲增加與其他年輕男子接觸的機會，在現代社會中，女性自然擁有追求愛情、情欲和美麗的權利，但是在當時的環境中，小芹還能奮力一搏，脫出傳統的牢籠，而三仙姑卻只能「弄得像個當長輩人的樣子」，[208] 不能不令人感到悲哀。

婦女有限度的解放也表現在上述的〈黑牡丹〉和〈李秀蘭〉的文本之中。錢蘭英據理力爭過後，公公懾於村婦救會的威勢，兒子則自省：「她成天在家裏生產，哪樣不是飛馬溜快的，幹活手到擒來，過年玩玩花船，不是應該的嗎？」[209] 小倆口終究言歸於好。而「秧歌大王」李秀蘭也是以回到婆家，定心與丈夫好好過日子作爲結局。錢蘭英與李秀蘭都有著自

---

205 趙樹理，〈小二黑結婚〉，《趙樹理小說選》，頁 2-3。
206 同前註，頁 2。
207 同前註，頁 2。
208 同前註，頁 16。
209 白夜，〈黑牡丹〉，康濯主編，《中國解放區文學書系．小說編（第三卷）》，頁 365。

己的嗜好，並樂在其中。不同處在於，錢蘭英僅在新春之時玩花船，平日則勤懇努力，而李秀蘭則逃避勞動，因此，前者的公公與丈夫向她低首賠罪，而後者則是接受教育後幡然悔悟。判決婦女們的審美情趣與喜好傾向是否能繼續的關鍵在於有無進行「正經的」生產勞動，這距離眞正的自主與自由恐怕還有一段距離。

仔細觀察此段時期作爲典範的女子楷模，幾乎是以「生產英雄」與「勸夫參軍」爲表揚主題，結合中共政策與政治情勢，不得不揣度中共的婦女解放政策實帶有相當濃厚的功利色彩，眞正個體的解放是微乎其微的，而且個體的解放標誌著個人意識的獨立與自主，這也與中共倡導的集體主義格格不入，可以說，中共政權解脫了婦女身上婚姻家庭的束縛、促使她們經濟獨立，並給予了女性較爲寬廣的社會生活，但卻利用各種軟性的方式讓婦女再次回歸家庭結構之中、安心勞動生產。婦女本身的自我價值的實現與精神自由等等議題，則要等到文革之後才逐漸被研究者所關注。雖然如此，對於「娜拉走後要怎樣？」的議題，中國共產黨似乎給了一個答案，並且在政治解放、經濟解放的前提之下，提供了中國婦女思想解放的條件。

二、識字啓蒙與破除迷信

隨著土改運動席捲農村，嶄新的思想意識也逐漸改造了農民舊有的思維。逐步形成了新風俗與新觀念。識字啓蒙與破除迷信是其中顯著的代表。土改運動之前，全國農民文盲大約有 28,000 萬人，占 14 歲以上農民人數的 83%。[210] 張鳴說：

> 單純的教育和啟蒙仍不足以推動農民意識的進化。充其量，教育和啟蒙不過是帶動車廂的一只輪子，而絕非是萬能的，農民意識的改變，還要依賴外界變化的壓力與農村社會的內部改革，啟蒙者必須同時具

[210] 金超民，《解放後中國農民的生活變化》（農業出版社，1959），頁 21。

> 有（農村）改革者的身份，啟蒙才能真正深入農民之心。革命的農民戰爭並沒有擠壓了啟蒙，在革命者佔據的農村，掃除封建，破除迷信，教育和啟蒙都在很扎實而成功的進行者。即使在全國解放以後的一段時間裡，農村的啟蒙教育（掃盲）也很有成效。[211]

早在 1944 年，山西部分農村便有讀報組。而華北老區在抗日戰爭時期年年都開辦冬學，在春耕農忙時，農民們便白天下地，晚上學習，把學習和生產結合起來進行。1950 年 7 月，中共山西省委宣傳部爲加強黨的宣傳鼓動工作，老區各地逐漸恢復與發展了農村讀報組，將組織讀報與文化學習結合在一起。在讀報中碰到了生字就記下來，然再查字典。爲了適應土地改革後農民群眾迅速增長的文化要求，中共中央華東局 1951 年發佈《關於土地改革後農村工作任務的指示》，要求以抗美援朝的愛國主義教育，以及提倡農業科學知識與逐步掃除文盲爲中心，系統地展開農村文化教育工作。[212] 羅平漢亦提及：

> 工作隊把各個屯的積極分子集中起來上課，內容是松江省委編的《農民課本》、《農村政治課本》等，還有農民作家趙樹理的小說《李有才板話》及《白毛女》的故事以此啟發積極分子的階級覺悟。[213]

從這裡其實可以看出，針對農民的啓蒙教育並不是單純的識字，背後隱含著將政治意識透過文化學習傳播出去，並藉此教育農民的目的。

知俠〈韓邦禮苦學記〉（1944）敘述少年韓邦禮因爲不識字吃了不少悶虧，他下定決心努力學習，克服了種種困難，後來經由八路軍的幫助，

---

[211] 張鳴，《鄉土心路 80 年：中國近現代化過程中農民意識的變遷》（上海：上海三聯書店，1997），頁 216。

[212] 〈中共中央華東局發佈關於土地改革後農村工作任務的指示〉，《人民日報》第 2 版（1951 年 12 月 8 日）。

[213] 羅平漢，《土地改革運動史》，頁 86。

終於被選爲一等學習模範。其中描寫指導員送他一本新出的文化課本，頭一課就是：「中國人有受壓迫的人，有壓迫人的人！」，慢慢地，韓邦禮學到不少新知識：

> 他不但學會了好多生字，也瞭解到好多過去所不了解的問題。他知道了誰是壓迫人的人，窮人為什麼受壓迫，窮人怎樣才能翻身，誰是救星，誰是敵人，將來打倒敵人，勞苦的人民過怎樣的日子。[214]

不可否認，雖然是夾帶特定政治意識形態的啓蒙教育，但是共產黨在掃除文盲方面的確不遺餘力，收效甚著。

〈識字的故事〉（蕭也牧，1946）則從另一個方面論證了識字的重要性。因爲整個村子都沒有識字的人，在不得已的情況之下只得請地主莊三元當教師。莊三元故意歪曲減租政策，藉以保障自己的權益。農民被愚弄後才醒覺，意識到識字的重要性。其中要昭示的意義是：「字兒是一種工具，也是武器。你沒有，你就得奪取它！」[215] 在以往，這文化武器都僅爲特殊階級所獨佔，農民們對其敬畏三分：

> 這莊讀書人是得罪不起的，他們都是有錢人家出身。自古有財就有勢，但是他們究竟是少數，大多數的窮人合起心抱得緊緊的，把那些壓迫人的人制服是有足夠力量的。可是富家有了讀書人就不好辦了，讀書人可以作官，作官可以發財，財勢相連，有錢人勾通官府就能要窮人的命，你再冤枉，讀書人寫去一封信，就再沒有窮人說的話，所以說這裏窮人尊敬讀書人，倒不如說是怕讀書人。[216]

---

[214] 知俠，〈韓邦禮苦學記〉，原載於《山東文化》第 2 卷第 2 期（1944），康濯主編，《中國解放區文學書系．小說編（第三卷）》（重慶：重慶出版社，1992），頁 1521。

[215] 蕭也牧，〈識字的故事〉，康濯主編：《中國解放區文學書系·小說編（第四卷）》（重慶：重慶出版社，1992），頁 2382。

[216] 知俠，〈韓邦禮苦學記〉，頁 1511。

共產黨得到統治權後，一再教育群眾，地主階級雖然失去了往日的威風，但是還是會利用自己的文化優勢來破壞革命，所以要將識字當成一種文化武器，才不會受制於人。這種啓蒙目的雖然有些功利取向，但對於提高識字率，卻是極其有效的。

原始社會中由於人們無法理解和駕馭大自然的力量，因此產生了神的概念，在傳統觀念中「神」無所不能，所以人們將其在生活中的不如意，寄託於神明，渴望神明能保佑人們趨吉避凶、消災解厄，在其中得到精神慰藉。這是中國普遍的民俗文化，但是這些根深蒂固的思維方式若不掃除，很容易強化保守宿命的心態，使得革命窒礙難行。《太陽照在桑乾河上》描寫一位原本愛笑愛鬧的小夥子侯忠全，因爲家中驟生變故，欠下高利貸，散盡家財，命運的不公，讓他只得聽從侯殿魁的話語：「侯殿魁更是個信佛的人；常常勸他皈依天帝。」以求得心靈平靜。慢慢地，他開始接受命運的安排：

> 只講從侯殿魁那裏聽來的一些因果報應，拿極端迷信的宿命論的教義來勸人為善。他對命運已經投降，把一切都被苛待都寬恕了，把一切的苦難都歸到自己的命上。他用一種贖罪的心情，迎接著未來的時日。[217]

所以他不准兒子與工作隊員接近，也不積極地參與土改運動。書中的敘事聲音做出判斷：「他不只勞動被剝削，連精神和感情都被欺騙的讓吸血者俘虜了去。」[218] 這當然是革命力量所不樂見的。且此種崇尚神威的風氣若不根除，就無法在人民心中再立起新的、權威化的國家意識，也很容易爲敵人所利用，例如《太陽照在桑乾河上》中地主階級就利用民眾的迷信

[217] 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 112。
[218] 同前註，頁 112。

思想讓裝神弄鬼的白銀兒散播變天言論，這並非是作家的藝術想像，而確有相似的紀錄。[219] 一般而言，鄉村社會通常擁有約定成俗的祭祀活動和廟會組織，杜贊奇指出，宗教組織爲中國的農村社會提供了日常生活的聯繫管道，也讓農村的文化觀念和價值體系與上層社會連結起來，且在晚清時期許多村莊除了以村廟爲中心的宗教組織外，再無其他全村性的組織。[220] 而主持這種宗教活動的人往往是鄉村中的領導人物，[221] 從此處可以觀察到宗教組織基本上是由地主階級所把持。[222] 所以共產黨打擊宗教的目的不僅爲了防堵其製造謠言影響群眾，更是爲了削弱地主在鄉村中的勢力。因此如何拆解民眾的敬神信仰便成爲革命的聚焦重點。要使農民恍然大悟，不再迷信，就需要揭去籠罩在其上的神秘面紗，並將其與現代思維方法做一對比，凸顯前者的荒謬與不合理。〈衛生組長〉（葛洛，1945）敘

---

[219] 湖南芷江縣四區黃桑坪鄉境內的寶龍山上有座天王廟，由地主陳昌銀、姚本芳掌握。他們利用這座廟宇，對群眾進行欺騙、煽動和威嚇。1950 年解放軍到這裏進行重點剿匪，地主們散佈謠言說：「解放軍在這裏只住兩個月，要抽丁派款，共產共妻，拆散家庭，強迫公公與兒媳，母親與兒子亂配，天王菩薩爲了解救我們，和解放軍打仗，衣服都打爛了，大家湊點錢給天王菩薩縫新袍套」在地主的欺騙下，不少農民人心惶惶，不敢接近解放軍。（羅平漢，《土地改革運動史》，頁 377。）

[220] 杜贊奇著，王福明譯，《文化、權力與國家：1900-1942 年的華北農村》，頁 118-132。

[221] 韓丁提供了一個實際的例子：張莊的地主申金河一人掌管「北老社」裏擁有的三十畝地，「北老社」是個慈善組織，負責辦村學、借錢給有困難的社友、提供保險金一類的救濟和主辦敬神活動。很多農民都爲這個佛教團體捐款捐糧。他還主管整個第五區內三十個村子的「孔聖道」組織。張莊絕大多數人都入了「孔聖道」，申金河要定期爲道友們主辦酒席，其款項由全區道友共同分攤。申金河藉著職務之便，在祭神、賽會、扶乩等法事上大撈油水。（韓丁著，韓倞等譯，《翻身》，頁 32。）

[222] 費孝通在談到中國南方一個類似的宗教團體的首領時，這樣說過：他在名義上是由公意推選出來的，但實際上這個職位是按照村裏頭面人物之間的意思，由他們自己輪流擔任的。他們在管理問題上一向用以排斥窮人的藉口是：貧窮本身就使他們無法參加管理，因爲萬一發生了虧空，他們無力補償公款。（轉引自韓丁著，韓倞等譯，《翻身》，頁 32。）

述北峁村的衛生組長，發動大家來講衛生，但群眾不是虛應故事，就是當作耳旁風。某次其妻重病，因大雨路斷，醫生未能立即抵達，母親與岳母認爲其是由於沾染了不乾淨的東西，是「邪病」，堅持請來巫神治病，好在醫生及時趕到，診斷爲傳染病，對症下藥，最後終於痊癒，恢復健康。母親與岳母觀念的轉變正在於知道熟人（李樹榮家婆姨）因此事過世：

> 她的死，完全是因為受了耽擱。石家畔離縣城並不遠，她家老人不送她去縣城醫院治病，卻請來巫神胡弄人。韓醫生剛到石家畔，她家還相信巫神，不相信醫生，不願讓韓醫生給她看病。臨死時候，巫神還在她家裏……[223]

無獨有偶，〈老陰陽怒打「蟲郎爺」〉（李季，1947）也通過兩種應戰蝗災的不同方式，批判了封建迷信思想。陝北三邊的村子水漫凹，因爲天旱，雨水少，害蟲四起，禾苗遭災，農民束手無策，政府派遣王區長、董營長到村裏處理，他們提出建議「打是個好辦法，政府主張打；別的辦法，誰願意試當一下，也行。」[224] 王區長一席話，得到年輕人熱烈支持，但上年紀的人「都擠在村西頭，趙陰陽的家裏。」於是，兩方較量開始了。

作爲上年紀的代表人物趙陰陽怒氣沖沖：「如今這夥年輕人，說話一滿沒有把穩。得罪了上天神靈，誰能吃罪得起，這蝗蟲乃是上天蟲郎爺所管。它吃莊稼，這是天意；上天要收拾咱們這一輩人，就憑那幾個二杆子，還能挽轉天意？」[225] 基於對不可違抗的上天的敬意，趙陰陽採取哀兵政策，上供點香燒表，求告蝗蟲爺，但「一天跪到晚，腿跪的又酸又麻，腰

---

223 葛洛，〈衛生組長〉，原載於《解放日報》（1945 年 5 月 12 日），康濯主編：《中國解放區文學書系．小說編（第四卷）》（重慶：重慶出版社，1992），頁 2561。

224 李季，〈老陰陽怒打「蟲郎爺」〉，中國社會科學院文學研究所現代文學研究室編，《中國現代短篇小說選 1918-1949》（北京：人民出版社，1981），頁 230。

225 同前註，頁 231。

部直不起來」，倒是動手打的人「連著打了三天，地裏連個蝗蟲影子也沒有了。」，趙陰陽家的莊稼被蝗蟲啃個精光，其他人家中卻「長得綠蓁蓁的。」兩相對比之下，孰優孰劣、高下立見。結論當然是：「人的事，還是要靠人來管。」「靠神仙，那是不頂事的。」經過慘痛的教訓後，趙陰陽決心拋棄舊信仰，向新社會學習。兩相對比的敘事方式，順理成章地將人民對神靈的膜拜轉移爲對革命的信仰上。

除此之外，爲了表現革命的堅定、棄絕往日的愚昧，描寫農民破壞神像是土改小說中的常用的儀式之一。《暴風驟雨》裡的老孫頭見到杜善人家的銅佛，勾起被壓迫的新仇舊恨：

> 老孫頭記起這些事，氣得掄起一根榆木棒子，往銅佛的腦蓋上，狠狠地就是一下，旁的人學樣，七手八腳，把這尊擺在朱紅漆櫃上的金光閃閃的銅佛，叮叮噹當，揍得歪歪扁扁，不成菩薩樣兒了。「大肚子的神神鬼鬼，盡是糊弄咱們老庄的。」老孫頭作一個結論。[226]

《山谷風煙》則描述工作隊員與幹部發現神像：

> 看見神龕上安著一個大菩薩，幾個小菩薩，睜眉突眼的醜惡樣子仍看得真。有聲音叫：「還留著這些泥菩薩幹什麼？打掉吧！」劉二柱回應道：「好呀，打！」
>
> ……
>
> 劉二柱聽老周這麼一說，縱身跳上神龕去，朝著坐在中間的大菩薩用腳一蹬，把它蹬到地下來。劉三公搶上去，捧著菩薩罵道：「祖祖輩輩拜這爛泥頭，越拜越窮，這都是地主老爺用來騙人的。讓你見鬼去吧。」
>
> （劉二柱）對劉三公說：「三公，我們家裏安的門官、灶爺，都該燒

[226] 周立波，《暴風驟雨》，頁 252。

掉了。」劉三公的頭腦似乎比年青人還要解放，他說：「對啦，便是祖公的神牌也該燒毀。」[227]

藉由土改運動，菩薩鬼神順理成章的與地主、反革命份子勾連在一起，成爲封建落伍的象徵，甚至連祖先牌位也被視作其中的一環。這不是沒有道理的，事實上中國民眾有濃厚的宗教意識，但卻沒有堅定的宗教信仰，中國的宗教並不是一個完整的宗教體系，而是雜糅著儒家、道教、佛教、伊斯蘭教，甚至包含眾多神靈崇拜，處於秘密性質的民間宗教，上至玉皇大帝（道教）、菩薩（佛教），下至家中的灶神、路邊的老榕樹，都是信仰崇拜的對象。這種宗教意識十分貼近日常生活，費孝通就認爲中國的宗教是相當世俗化與功利化的，宗教對人民是一種權力和利益的展現。[228] 也就是說，中國的宗教並不重視一套嚴謹的世界觀或主體論，其背後運行的原理，其實是以儒家思想爲中心的體系，[229] 宗教附著於整個社會的宗法關係，而這種傳統的權力結構，正是共產黨所宣揚的馬列主義想要取而代之的地方。

不過，傳統的意識並不是全然被拔除，還盤根錯節地潛伏在農民的思想當中，土改小說就要拆解此權力，建立新的神靈膜拜，因此，新的偶像取代舊的神靈，加入到被群眾信奉的行列之中，例如韋君宜的短篇小說〈龍一晉西北的民間傳說〉，韋君宜用神話般的筆法，創作出一篇「造神」的小說，文本中的「老老村」爲求雨派吳家的虎兒去見「眞龍」，希望讓眞

[227] 陳殘雲，《山谷風煙》，頁 612。

[228] 費孝通，《美國人和中國人》（上海：三聯書店，1985），頁 110。

[229] 韓丁就明確的察覺到這種互相掩護的權力結構，他說：「（地主）他們積極支持用各種方法和手段向人們灌輸『正統觀念』。在那個只爲少數人開辦的村學裏，儒家的《四書》、《五經》被列爲主要的學習課程；過年唱戲，宣揚的是『善惡報應』；『孔聖道』大力提倡祭祖並且請神婆來扶乩；『北老社』則宣揚佛家聽天由命的消極思想。」（韓丁著，韓倞等譯，《翻身》，頁 52。）

龍的爪子在他的頭上摸一下，解決旱災。虎兒結果遇見賀龍[230]的故事，對於尋找「眞龍」，韋君宜是不以爲然的，她用略帶嘲諷的筆法描述，求雨的方法是載於「古書」，而「古書」則是「山海經的第四十五部第六十七卷第八十九冊第……」[231]但是在敘述到眞實存在的賀龍時，則藉由聰明勇敢的虎兒之眼觀察：

> 我在鎮子裏看見的。他穿著灰軍服，含著煙斗，戴著軍帽。那個軍帽裏藏著一對龍角。
>
> 他前三天才到山西省來。他是活龍，來了之後，雨就跟著來了。
>
> ……
>
> 據說，那以後老老村就沒有了荒年，而老百姓都知道了八路軍和賀龍。[232]

賀龍的樣貌與能力被神話式的誇張了，但由於是從純眞的兒童口中說出，袪除了人爲有意造神的反感，成爲一則美麗的「民間傳說」，而老老村之後的「沒有了荒年」顯出已解除了旱災，這暗示傳統鄉村的保護神，已從「眞龍」轉變爲「賀龍」，這種取代的方式，在土改小說中處處可見。《太陽照在桑乾河上》中的侯忠全老頭由於艱苦和毫無希望的生活，只得藉由宗教來安定自己，祈求來世，但土地改革之後，他赫然發現：「可是，現在，下世已經變成了現實，果報來得這樣快呵！」[233]在現世實際利益的

230 賀龍（1896-1969），原名賀文常，字雲卿，湖南省桑植縣人。中國共產黨紅軍、八路軍、中國人民解放軍的主要領導人之一，亦是中華人民共和國十大元帥之一。後在文革中被迫害致死。

231 韋君宜，〈龍──晉西北的民間傳說〉，《延安文藝叢書．小說卷（上）》（湖南人民出版社，1984），頁 304。

232 同前註，頁 306。

233 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 325。

展現之下，民間信仰被政治意識正式收編，以侯忠全之子侯清槐的說法就是：

爹，菩薩不是咱們的，咱們年年燒香，他一點也不管咱們。毛主席的口令一來，就有給咱們送地的來了，毛主席就是咱們的菩薩，咱們往後要供就供毛主席……[234]

《暴風驟雨》也是如此。接受過黨的革命教育的白玉山回家過年，買的是一張一張毛主席的像和兩張《民主聯軍大反攻》和《分果實》的年畫，他接著處理家中原來的灶王爺神像：

把那被灶煙熏黑的灶王爺神像，還有那紅紙熏成了黑紙的「一家之主」的横批和「紅火通三界，青煙透九霄」的對聯，一齊撕下，扔進灶坑裏。他又到裏屋，從躺箱上頭的牆壁上，把「白氏門中三代宗親之位」，也撕下來，在那原地方，貼上毛主席的像。[235]

白玉山的行為正是一個「取代」的動作。將祖先與神明置換為毛主席，以表虔敬。這顯示出鄉村社會一方面並沒有完全拋棄民間舊有的膜拜傳統，但另一方面又對情感投射的對象進行了置換與取代。陳肇祥的小說〈春節〉（1952）表現的更加明顯，要過年了，「不供舊神，要供新神呀！」[236]：

幹部們說，對新神，是要擁護就算了，不要燒香上供。可是人們不聽，——「那不行，那成什麼敬意，毛主席救了人們一個大劫數呀！」

毛主席和朱總司令的半身像，全身像，印成大張的，小張的，到處流傳。

[234] 同前註。
[235] 同前註，頁 307。
[236] 陳肇祥，〈春節〉，《人民文學》第 6 期（1950），頁 9-21。

> 買這些像片的人不說「買」了說「請」。這是過去人們買神像聖品時的專用語。[237]

除了「請」領袖的畫像之外，有的在家裏還供著牌位，「掀開北牆上的一個紅布簾子，後面露出了一個神龕，神龕裏供著一個牌位，上面用朱筆寫著：『供奉八路軍之神位』。」[238] 農民還是用傳統的磕頭、燒香、上供等的方式來表達對毛主席的崇敬之情，正如《暴風驟雨》白玉山對妻子的說教：

> 咱們翻身都靠毛主席，毛主席是咱們的神明，咱們的親人。要不是共產黨毛主席定下大計，你把「一家之主」、「三代宗親」，「清晨三叩首，早晚一爐香」供上一百年，也撈不著翻身。臨了，白玉山說道：「咱們要提高文化，打垮腦瓜子裏的封建。」[239]

在不經意當中，白玉山的「咱們要提高文化，打垮腦瓜子裏的封建。」在今日視之，充滿著荒謬感。土改運動號召農民翻身，提高自覺，但在小說中我們看到的農民還是屬於感恩式的精神覺悟，這也許是因爲在當時戰爭環境下，需求的是集體服從，當個體的自覺一旦提高，就可能趨近於個人主義，因此，對於領袖的崇拜作爲一種代替的方案而被默許了。

正因如此，作家並沒有就此事做出批判，反倒饒有興味地描述純樸農民們對毛主席的感恩戴德：

> 有田嬸嬸你們這些作田佬，有了這個出頭日子，莫忘記給毛主席多磕幾個響頭呵！[240]

---

[237] 同前註。
[238] 同前註。
[239] 周立波，《暴風驟雨》，頁 307。
[240] 王西彥，《春回地暖》，頁 97。

> 咱毛主席老人家可知道啊，有什麼不懂得的，不會幹的，請示他老人家吧！[241]
>
> 程仁又接下去說：「這個辦法，是咱們毛主席給想出的，主席是天下窮人的救星，他坐在延安，日日夜夜為咱們操心受累。咱們今天請出他老人家來，你們看，這就是他老人家畫像，咱們要向他鞠躬，表表咱們的心。」
>
> ……
>
> 底下不知是誰領導著喊起來口號了：「擁護毛主席！毛主席萬歲！」[242]

在這些敘事當中，可以觀察出很明顯的一條敘事思路，共產黨完成了農民們原本難以實現的翻身夢想，成爲農民們感恩的對象，但是此種報恩的概念，逐漸滲入「拯救」、「崇拜」等宗教的意涵，亦漸漸集中於單獨一位政治領袖身上，成爲「太陽」與「救星」。而對於毛澤東的個人崇拜從延安時期便可以略見端倪，趙超構訪問延安時便發現：

> 共產黨的朋友們雖然不屑提倡英雄主義，他們對於毛氏卻用盡了英雄主義的方式來宣傳擁護。凡有三人以上的公眾場所，總有毛主席的像，所有的工廠學校，都有毛氏的題字。今年春節，延安書店所發售的要人圖像中，毛氏的圖像不僅超過其他要人的圖像，而且是兩三倍的超過。[243]

中國長期以來的封建意識，清末以來動盪不安的生活環境，人民選擇寄託信仰於宗教之中，殊不意外。但是，中國共產黨打著推翻三座大山（帝國主義、封建主義、官僚資本主義）的旗號、具有唯物論信仰者的身分，卻有意無意的在作品中神化領導者，這就頗讓人玩味了。尤其是接受過五四

---

[241] 梁斌，《翻身記事》，頁 125。

[242] 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 350。

[243] 趙超構，《延安一月》，頁 64。

洗禮的丁玲、周立波等人，刻意在作品中神話毛主席不也是另一種程度的愚民嗎？事實上，中國傳統農民起義的革命，的確經常以宗教作爲號召，表面上這與中共對宗教的態度大相逕庭，但是細查背後的思考邏輯卻殊無二致，傳統革命透過宗教意涵集結群眾，「受命於天」成爲權力的合法性來源，但是晚清以來民智漸開，宗教已經無法支撐革命的根據，共產黨則用解構宗教、反對傳統封建爲旗幟爭取革命認同，強調群眾本身的力量，但卻在文學作品中有意無意地樹立政治偶像，推波助瀾地將領袖崇拜的意識擴展出去，也許可以說，共產黨反封建迷信，但卻並不反對「信仰」，藉由土地改革將傳統的信仰對象從神佛置換爲偉大領袖；借助農民舊有觀念中對信仰對象的崇敬思想，取得操控人民的力量，當人民從宗教信仰中被解放出來時，已經又陷入了意識型態的信仰之中。

雖然人類本身就具有仰慕英雄的心理，但是將其神化爲全民的神祇，是需要一個醞釀的過程，尤其是自詡有獨立思考能力的知識份子，季羨林的話也許可以作爲一個觀察的方向：

> 對領袖的崇拜，我從前是堅決反對的。我在國內時，看到國民黨人對他們的「領袖」的崇拜，我總是嗤之以鼻……後來到了德國，正是法西斯猖獗之日。我看到德國人，至少是一部分人，見面時竟對喊：「希特勒萬歲！」覺得異常可笑，難以理解。我認識的一位不到二十歲的德國姑娘，美貌非凡。有一次她竟對我說：「如果我能同希特勒生一個孩子，那將是我畢生最大的光榮！」我聽了真是大吃一驚，覺得實在是匪夷所思。我有一個潛台詞：我們中國人聰明，絕不會幹這樣的蠢事……最初，不管我多麼興奮，但是「萬歲」卻是喊不慣，喊不出來的。但是，大概因為我在這方面智商特高，過了沒有多久，我就喊得高昂熱情，仿佛是發自靈魂深處的最強音。我完完全全拜倒在領袖腳下了。[244]

[244] 季羨林，《牛棚雜憶》（北京：中央黨校出版社，1998），頁 214-215。

毛澤東在文本中以「救世主」或「解放者」的形象出現，成爲一個進入新生活的象徵，他的話語也被神聖化、教條化，透過媒體與教育的方式傳播出去，共同參與的人數越來越多，造神的速度越來越快，被崇拜者也越來越具有權威性，最後人們對其不再具有批判、質疑的權力，「偶像」就這樣煉成了。1942 年以後，「毛主席萬歲」的口號已經成爲中共各種集會和報刊的重要口號。1970 年前後，對毛澤東個人崇拜達到顛峰。文革中有「三忠於、四無限」[245] 口號的提出；大跳「忠字舞」；[246] 毛澤東的話被稱爲「最高指示」；對著毛主席的相片「早請示，晚匯報」[247] 以表忠心。

---

[245] 所謂「三忠於、四無限」就是永遠忠於偉大領袖毛主席，永遠忠於偉大的毛澤東思想，永遠忠於毛主席的無產階級革命路線；無限熱愛毛主席，無限信仰毛主席，無限崇拜毛主席，無限忠於毛主席。

[246] 忠字舞，根據其字面意思，就是表示忠心的舞蹈，最大的特點是載歌載舞，歌舞結合。舞者跳舞時多以《大海航行靠舵手》、《敬愛的毛主席》、《在北京的金山上》、《滿懷豪情迎九大》、毛主席語錄歌等歌曲爲伴唱、伴奏。表演忠字舞時要身穿部隊軍裝，戴有紅五星的軍帽，斜跨小書包，腰間紮棕色的軍用皮帶，胳膊上佩戴著紅袖章，腳下穿解放鞋。跳舞時一人手持一面紅旗，在隊伍中穿插並揮舞紅旗，其他人以毛主席語錄或紅綢帶爲道具，面向毛主席畫像或石像，不時揮動手中的紅綢帶或高舉紅寶書，一邊舞蹈一邊歌唱頌贊毛主席的歌曲，以表達對毛主席偉大領袖的無限熱愛、無限敬仰、無限崇拜、無限忠誠。當時有一句口號是：「大跳大忠，小跳小忠、不跳不忠。」而且在跳舞時，要根據規定豎立一塊有領袖像的木牌或石膏像，如果沒有對著「寶像」跳，就沒有向偉大領袖表忠心。（參閱閻成立、聶敏捷，〈特殊時期特殊的歌．舞：忠字舞〉，《樂府新聲》第 4 期（2013），頁 147-150。）

[247] 「早請示」是在機關上班、學校上課、商店開門、生產隊出工以前，全體參與者都站在毛主席像前，站成一個方陣，鞠躬行禮，手握紅寶書舉過頭頂，三呼「敬祝偉大的領袖、偉大的導師、偉大的統帥、偉大的舵手、我們心中最紅最紅的紅太陽毛主席，萬壽無疆、萬壽無疆、萬壽無疆；敬祝毛主席的親密戰友、我們的林副統帥，身體健康、永遠健康、永遠健康」，唱《東方紅》，朗讀《毛主席語錄》。「晚匯報」則是機關下班、學校放學、商店關門後、生產隊收工前，檢討自己一天有無缺點、錯誤，向毛主席懺悔，唱《大海航行靠舵手》。（參閱維基百科：https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%97%A9%E8%AF%B7%E7%A4%BA%E6%99%9A%E6%B1%87%E6%8A%A5）

毛澤東成為東方不落的紅太陽。

中共土地改革的目的是希望在平等的基礎上重新組建鄉村基層，並將此秩序納入國家政治的機器當中，推翻固有的封建權力結構，提高農民覺悟，翻身做自己的主人，但是卻陷入一個弔詭的邏輯怪圈之中：把農民從迷信中解放出來，農民從信仰神權轉而匍匐於政治威權的腳下。推翻了強調服從的封建主義，轉而服從黨與領袖，個體是否真的得到了解放？抑或僅是新政權另一種方式的「愚民」？透過文學作品中的敘事，答案應該已經昭然若揭了。

第四章

中國大陸土改小說的人物形象

第一節　知識分子

1942 年毛澤東發表了著名的〈在延安文藝座談會上的講話〉，中共的文藝政策大致底定，從此知識分子走向艱苦卓絕的改造之路。土改小說中知識分子的形象，不僅勾畫了知識分子命運的起伏跌宕，也反映了知識分子的心路歷程，正如劉曉林所言：

> 知識者形象作為知識分子的自我塑造和精神反思，能夠折射出這一群體在特定文化情景下的現實遭遇。[1]

因此要分析作家筆下的知識分子人物形象，就不得不釐清知識分子／小資產階級／文藝作家之間糾纏的問題，才能稍稍瞭解作家們寫作時的歷史語境。

長期以來，評論界對於文學創作中的知識分子形象常常是關注的焦點之一，而關於何謂「知識分子」，其定義一直是一個模糊卻不驗自明的概

1　劉曉林，〈論 20 世紀中國文學知識者形象的邊緣化傾向及其角色選擇〉，《青海師範大學學報（哲社版）》第 1 期（1996），頁 59-64。

念。自從現代意義上的知識分子出現以來，國外關於知識分子的研究就一直是一個備受關注的議題，對知識分子的定義、責任、精神等各種範圍與角度的研究可說是層出不窮，亦提出了許多有價值的觀點，並形成了不同的理論體系。[2] 而 1949 年以前，對於知識分子的定義大抵是偏向實際意義，亦即將文化程度作爲區分標準，「知識分子」與「智識分子」在使用上沒有嚴格的意義區分，基本上是可以通用的。延安時期對知識分子的界定是以高中以上文化程度爲標準的。[3] 1948 年 5 月 25 日中共中央作出《關於 1933 年兩個文件的決定》。此處 1933 年的兩個文件是指：（一）《怎樣分析階級》；（二）《關於土地鬥爭中一些問題的決定》。1948 年重印這兩個決定的目的，是因爲這兩個決定，「只有一小部分現時已不適宜用，現在將這一部分刪去，其餘全部在現在的土地改革工作中基本上適用。」[4] 而在此決定內指出：「知識分子不應該看做一種階級成份。知識分子的階級出身，依其家庭成份決定；其本人的階級成份，依本人取得主要生活來源的方法決定。一切地主階級出身的知識分子在服從民主政府法令的條件下，應該充分使用他們爲民主政府服務；同時教育他們克服其地主的、資產階級的或小資產階級的錯誤思想。知識分子在他們從事非剝削別人的工作，如當教員、當編輯員、當新聞記者、當事務員、當著作家、當藝術家等的時候，是一種使用腦力的勞動者。此種腦力勞動者，應受到民主政府

---

2 例如曼海姆：《意識形態和烏托邦》、安東尼．葛蘭西的《獄中劄記》、艾爾文．古德納的《知識分子的未來和新階級的興起》、福柯《知識分子與權力：福柯與德勒茲的對話》、拉塞爾．雅各比的《最後的知識分子》、愛德華．薩伊德的《知識分子論》，等等。

3 此處是由毛澤東在一次講話中，說延安的「文學家、藝術家、文化人成百上千」、「有六七千知識分子」推測而來。

4 中國人民解放軍華北軍區政治部，《中共中央關於 1933 年的兩個決定》（幹部學習資料，1948 年 7 月 2 日），頁 2。

法律的保護。」[5] 也就是說，區分是否爲知識分子的標準，主要是因其文化程度和所從事職業的性質爲標準。而知識分子不是獨立的階級，而是腦力勞動者構成的社會階層。[6] 長期以來，關於「知識分子屬於哪個階級（資產階級還是無產階級）」的問題在此有了明確的結論：「知識分子屬於勞動人民（屬於工人階級）」。但是，正若在日常生活與工作中，對知識分子概念的使用，其外延區域遠比文件規定寬泛得多，中共中央在後來對知識分子的一系列方針政策中，也未必將知識分子視作工人階級的一部分，事實上對知識分子的階級屬性的劃分，在黨內並沒一致的意見，隨著政治環境的變化，知識分子的地位也幾經浮沉。[7]

換言之，中共意識形態下的知識分子概念，截然不同於西方學術界認爲的、表現出強烈的公共關懷、具有一定社會責任的知識分子，而是將讀過一點書的，有某方面專業學識的人，統統稱爲「知識分子」，既然如此，作家們也僅僅是「知識分子」大群體中的一部分，爲何總是在改造知識分子的運動中首當其衝？這就必須再次提到毛澤東的〈講話〉，在〈講話〉之中，毛澤東將「知識分子」、「文藝家」、「小資產階級」等主詞替換著使用，也就是說，對於毛氏而言，這三者幾乎是三位一體，有著難以戰勝的劣根性，是需要加強改造的。而對於文藝作家而言，更是從「啓蒙者」到「被啓蒙」的身分大轉換。

在 30 年代及新文化運動中，知識分子無疑扮演者啓蒙者的角色，而

---

5 同前註，頁 14。

6 周恩來，〈論知識分子問題〉，《周恩來選集（下卷）》（北京：人民出版社，1984），頁 354。

7 1949 年以後，知識分子的階級屬性經歷了由「小資產階級」到「是工人階級爲一部分」到「右派」到「冠以勞動人民之冕」再到「資產階級」的變化，文革結束後，1978 年，知識分子終於又成爲「工人階級自己的一部分。他們與體力勞動者的區別，只是社會分工的不同。」

在延安時期，卻有了 180 度的大轉變，知識分子成爲被啓蒙者，必須接受「貧下中農再教育」，這是因爲他們身上帶有「資產階級的思想與感情」。在延安時期，啓蒙的內容已從「個性啓蒙」轉變爲「革命啓蒙」，形式一樣，但所填充的核心意義已有顯著的不同，既然是革命啓蒙，啓蒙者理所當然的爲革命領袖，知識分子僅爲「革命代言人」或「宣傳者」，孟悅、戴錦華認爲知識分子逐漸將思索能力交給黨，他們以丁玲在整風之後的改變爲例，將判斷權和自由寫作權上交後，丁玲只需寫出那些在主導意識形態中已然定性的東西：

> 她的創作不再是一種發問、探尋、思考，而更近於一種翻譯，把意識形態概念譯寫為經驗性的、審美的、血肉豐滿的藝術形象和藝術本文，而不再去觸動這些概念本身。[8]

孟悅、戴錦華並且用「翻譯」來形容這項工作，到了後期，連這樣的角色都被純工農血統的寫作者所取代，[9] 用當時的講法就是：「領導出思想、民眾出生活、作家出技巧。」

知識分子的改造更爲深層的意義是：政權以主流意識形態所製造的革命話語來啓蒙農民，事實上只是代換了農民固有的倫理觀，將宗族觀念置換爲階級意識；將忠黨愛國取代忠君愛國，和此後延伸出來的造神運動，都與新文化運動所倡導的個性解放精神相悖，與民主和自由精神相悖。而知識分子群體以其本身的文化水準，是最有機會觀測出這樣的政治意圖，

---

8 孟悅、戴錦華，《浮出歷史地表》，頁 132。

9 韋君宜在《思痛錄》〈編輯的懺悔〉中提到 1973 年管組稿出書時，「這時哪裏還有什麼作家來寫稿出書呢？有的進秦城監獄了，有的下幹校了。要出書，就要靠『工農兵』。換句話說，靠不寫書的人來寫書。」「這些作者，大部分是生平從未寫過任何作品的人。」所以創作的流程爲：「先依靠黨委選定主題和題材，再依靠黨委選定作者，然後當編輯的去和作者們研究提綱；作者寫出來，再和他們反復研究修改，最後由黨委拍板。」（韋君宜，《思痛錄：增訂．紀念版》，頁 153。）

並且可能阻止這種以「啓蒙」爲形式、以「愚民」爲目的的洗腦行爲，在對統治政權形成更大的威脅之前，必須馴服知識分子，給予其必須「改造」的理由，在持續的思想改造、無止盡的自我檢討[10] 後，讓他們自願放棄獨立思考以及擔當社會良知的角色。

在知識分子群體中，格外重要的是文藝作家。眾所皆知，創作主體的主觀情感對作品擁有巨大影響力，尤其在毛澤東的定義之下，作家屬於「文化的軍隊」，軍隊倘若不聽指揮，其殺傷力將十倍於普通群眾，也就是說，中共的文學是黨的文學，他所想找尋的是政策宣傳者而非思考問題的作家，知識分子的獨立思考意識並不符合規範，是必須清洗掉的部分。正是在這種自我批評、自我檢討、自我打壓的「改造」風潮之下，土改小說中的知識分子人物呈現了邊緣化、丑角化的特色。

作爲一個歷史文化的範疇，知識分子在不同的歷史時期和不同的文化背景下，人們對它的理解和界定也大不相同，不過，大體說來，在大部分土改小說寫作的四五十年代，知識分子的指涉標準就是看其受教育的程度，而並不關注這一群體的特質如對社會的批判精神、獨立思考等方面。本文將沿襲著對知識分子約定俗成的理解，來分析土改小說知識分子形象

---

10 沙葉新在〈「檢討」文化〉一文中沉痛的指出：「檢討」是在集權體制形成之後，在洗腦剖心的思想改造中，在捕風捉影的政治運動中，在上綱上線的黨內鬥法中，即在強大的專制壓力下，而不得不違心地向上級的領導機關、向單位的革命群眾所作的「認罪服罪」、「改造自己」的檢討。它是「精神的酷刑、靈魂的暗殺、思想的強奸、人格的蹂躪，它剝奪你的尊嚴，妖魔你的心靈，讓你自虐、讓你自汙，讓你自慚形穢，讓你自甘羞辱，讓你精神自焚，讓你靈魂自縊，讓你自己打自己的耳光，讓你自己唾自己的面孔，讓你覺得你是世界上最最醜陋、最最卑下、最最錯誤、最最必需改造的人！」（沙葉新，〈「檢討」文化〉，《隨筆》第 6 期（2001），頁 4-20。）而邵燕祥則將其上追歷史，「又有從中國皇朝至民國年間的臣宰、太監、阿 Q 們口稱『奴才該死』，自打耳光的餘緒。」（邵燕祥，《人生敗筆——一個滅頂者的掙扎實錄．序》（鄭州：河南人民出版社，1997），頁 5。）

的塑造問題。而考察土改小說中的知識分子形象，大略可分爲革命者與小資產階級知識分子，以下分別敘述之。

一、知識分子革命者

中共的土改運動是中國前所未有的一場運動，如何將傳統宗法觀念極強、文化水準甚低的廣大農民組織起來，號召他們自覺翻身，是極爲困難的一道難題。因此，在運動中必然有處於指導地位的黨員這一群體，他們肩負啓蒙者的任務，又必須扮演好學習者的角色。對土改小說作者來說，這也是極爲棘手的題目，畢竟，身爲指導者不可能完全沒有文化，但是若強化指導者知識分子的特徵，又與政策不合，試想，如果凸顯郭全海視作「聖人」的蕭祥身上的知識分子氣息，等同於將老師（工農群眾）／學生（知識分子）的地位對調，那麼周立波將會招致多嚴厲的批評，這是可想而知的。所以，在《暴風驟雨》中，對蕭祥的知識分子身分我們僅能用金星筆和小本子猜測出來。在土改後，蕭祥含著眼淚在小本子中寫下自己的心聲，這敘述聲音與他動員農民時的所用的話語完全不同，倘若用蕭祥自己原有的話語：「記得史達林同志說過：落後者便要挨打。一百年來的我們的歷史，是一部挨打的歷史。」[11] 取代「咱們大夥過的日子能不能和韓老六家比？咱們吃的、住的、穿的、戴的、鋪的、蓋的，能和他比嗎？」[12] 可想而知，不會有農民聽得懂他的話，蕭祥就成爲另一個文采。也就是說，蕭祥的形象具有知識分子理性思考的特質，在眾人嘻笑打趣著白玉山時，「人們在閑嘮的時候，蕭隊長在想楊老疙瘩的問題，想了好久，」；[13] 韓老六設計陷害郭全海時，他一眼看出破綻；胡子來襲，他鎮定指揮、有勇

[11] 周立波，《暴風驟雨》，頁 394。
[12] 同前註，頁 34。
[13] 同前註，頁 127。

有謀，比起憑一腔愚勇，只顧衝鋒陷陣，最後壯烈犧牲的趙玉林，沉著了不知多少，但是在鼓動群眾之時，又能設身處地以群眾的語言融入群眾，成爲成功的知識分子革命者，他成功的關鍵就在於「融入群眾」。在小說中，土改工作組作爲鄉村的外來者，試圖介入到農村日常生活的規律當中，因此，如何卸下農民的心防，取得農民的信任和支持，是問題重點。

知識分子必須收起文藝腔，與農民打成一片，才可能發動農民運動，所以不只一本土改小說（如《暴風驟雨》、《山谷風煙》、《美麗的南方》、《春回地暖》）中描述工作隊與農民交心時，也表現出自己是個嫻熟農活的好手，藉以得到農民的信任，正如《美麗的南方》所說的：

> 你不是說老鄉們不肯講心裡話嗎？我們同他們一塊到地裡去幹活，慢慢扯起家常來，搞熟了，他們就會把話告訴你了。你們談戀愛是不是也這樣？兩人有了感情，什麼話也肯講了，對不對？[14]

既然如此，作者就必須淡化知識分子的描述，著力刻劃革命者的黨員身分，毛澤東曾說：

> 三次革命的經驗，尤其是抗日戰爭的經驗，給了我們和中國人民這樣一種信心：沒有中國共產黨的努力，沒有中國共產黨人做中國人民的中流砥柱，中國的獨立和解放是不可能的，中國的工業化和農業近代化也是不可能的。[15]

中國共產黨人的重要地位可見一班。而分析土改小說中，此類形象大體上具有兩個特徵：一是大公無私，二是絕對服從。

首先是大公無私。劉少奇在〈論共產黨員的修養〉中提到：

---

14 陸地，《美麗的南方》，頁 131。

15 毛澤東，〈論聯合政府〉，《毛澤東選集（第三卷）》（北京：人民出版社，1966），頁 1046-1047。

我們的黨員不應該有離開黨的利益而獨立的個人目的。黨員個人的目的只能是和黨的利益相一致的。……黨員就不應該有個人地位、個人名譽、個人英雄主義以及其他個人打算等等個人的獨立目的，否則，就會使自己離開黨的利益，以致走到在黨內進行投機。[16]

換言之，共產黨員們必須毫不利己，專門利人，不管是知識分子或農村新人，一概服膺於這個規則之下，他們對物質生活的要求降低到了最低，爲了集體的事業殫精竭慮、櫛風沐雨，過家門而不入，他們都是黨的形象代言人，以群眾爲重，例如《暴風驟雨》中的蕭祥，當分完土地後，蕭祥坐在八仙桌邊，習慣地掏出金星筆和小本子。快樂但是莊嚴地寫下：

……土地問題初步解決了，扎下了我了我們經濟發展的根子。翻身農民在共產黨的領導之下，會向前邁進，不會再落後……一百年來的我們的歷史，是一部挨打的歷史。一百年來，我們的先驅者流血犧牲渴望達到的目的，就是使我們不再挨打的目的，如今在以毛主席為首的中共中央的英明領導下，快要達到了。

寫到這兒，蕭隊長的兩眼潮濕了，眼角吊著兩顆淚瓣，蕭祥是個硬漢子。他出門在外，聽到媽病重，因為沒有錢抓藥而死去的消息，也沒有掉眼淚。這回卻淌眼淚了。但這眼淚，不是悲傷，而是我們這一代的有著為人民服務的大志的群眾政治家的歡喜和感激的標記。[17]

《美麗的南方》中的杜爲人機警沉著，與蕭祥相同，是一個知識分子革命者形象，也是一個完美的黨員形象，相較於聽到母親過世的消息也不墜淚的硬漢蕭祥，杜爲人則是經歷了愛情的考驗，因爲與女友選擇了不同的人生方向而分道揚鑣：

16 劉少奇，〈論共產黨員的修養〉，《劉少奇選集（上）》（北京：人民出版社），頁 131。
17 周立波，《暴風驟雨》，頁 394。

> 後來，我接觸了黨的組織，做了點工作，在文藝思想上從藝術之宮走到街頭來了，在人生觀上，從個人主義的王國一步一步往集體主義靠攏。
>
> 參加革命以後，原來那些舊社會帶來的個人自由散漫生活被緊張的革命鬥爭慢慢的代替了。當然，當時受了那一點精神上的挫折也曾感到痛苦，可是，並沒有頹唐。因為那時我已找到了黨，有了黨的組織就覺得有了依靠。[18]

杜爲人因爲傅全昭的示愛而心如懸旌，自己覺得「自己小資產階級的病根還是沒有除淨，遇到相當的氣候又要發作了。」「『要不得。必須克制！』最後，他對自己說。」[19] 杜爲人的感情雖有波瀾，但是仍然回歸於大我，對於勇敢追愛的傅全昭，他則是認爲：「小資產階級感情的惡魔正纏在她身上呢！但願她在今後的實際鬥爭中擺脫它吧。」[20] 作爲黨的代言人，他們致力奔走於集體的事業之中，體現出大公無私、任勞任怨的高尙情操，犧牲了親情、愛情也無所怨尤，也就是說，所謂的大公無私並不僅限於物質生活，而是擴及私人的時間、空間和情感，通過對愛情與親情的決絕來顯示他們的無私。這類人物的去欲望傾向很快地形成了一種禁慾的思考，自覺地壓抑、克制人的個人欲望，不管是物慾或性慾，成爲此後英雄形象的重要特徵。而這種壓抑正常人性的潔化書寫，在新時期後飽受批評。但是，在當時的現實生活中，受到理想的感召，獻身於革命，爲了公共的利益犧牲小我的英雄們不乏其人，韓丁在《翻身》中曾經紀錄縣委陳書記的話：

> 可是一個共產黨員做工作不僅僅是為了自己的生活，他已經把自己的一切獻給了無產階級的事業。只要看到還有一個窮苦兄弟在忍饑受

18 陸地，《美麗的南方》，頁 317。
19 同前註，頁 331。
20 周立波，《暴風驟雨》，頁 328。

凍，他就是沒有盡到自己的責任。誰要是只考慮個人，誰就不夠黨員的資格。[21]

陳書記並不是誇誇其談，他本人正是身體力行的實踐者，韓丁曾經形容他：

他太像小說中所描寫的典型的政委——謹慎、意志堅強、工作努力並有自我犧牲精神，他怎樣要求自己，也就怎樣要求別人。[22]

依照劉少奇的說法，共產黨員「應具有人類最偉大、最高尚的一切美德」，心心念念無產階級革命，對一切同志人民都熱愛忠誠，無條件地幫助他們。不論此種道德標準是否與人類天性相牴觸，但是其精神的確令人肅然起敬。

二是絕對服從，劉少奇曾說：

一個共產黨員，在任何時候、任何問題上，都應該首先想到黨的整體利益，都要把黨的利益擺在前面，把個人問題、個人利益擺在服從的地位。黨的利益高於一切，這是我們黨員的思想和行動的最高原則。當個人利益和黨的利益不一致的時候，能夠毫不躊躇、毫不勉強地服從黨的利益，犧牲個人利益。為了黨的、無產階級的、民族解放和人類解放的事業，能夠毫不猶豫地犧牲個人利益，甚至犧牲自己的生命，這就是我們常說的「黨性」或「黨的觀念」、「組織觀念」的一種表現。[23]

正如前述，共產黨人博愛奉獻的精神令人動容。在今天用個人主義的觀點來看那個民不聊生、兵荒馬亂的時代，並對那時代無條件獻身的理想主義者加之以質疑未免太過於苛刻，但是正如劉少奇之言，共產黨人實踐的前

21 韓丁著，韓倞等譯，《翻身》，頁 485。
22 同前註，頁 440。
23 劉少奇，〈論共產黨員的修養〉，《劉少奇選集（上）》，頁 131。

提卻是以「黨的整體利益」爲優先考量，也就是說：人民的利益 — 革命正義性 — 革命領導者 — 中國共產黨 — 領袖，是一串共黨邏輯鍊條，一環接著一環，充滿革命激情的革命者，認同崇高美好的黨的目標，也無條件的認同黨、認同領袖，這邏輯使得道德理想主義極爲容易變質爲新權威主義，因此就會產生《翻身記事》中周大鐘勸告羅慧的話語：

> 周大鐘說：「毛主席的知識分子政策，革命隊伍要吸收大批的知識分子，是黨的既定方針，不能懷疑。既然來到解放區，就要安心學習、改造思想，按毛主席的指示辦事。[24]

對毛主席的指示得奉若聖旨，對黨的政策、黨的方針更是不能懷疑：

> 馮均笑著說，「重要的是跟著黨走，怎麼艱難困苦也不怕，跟到底，黨會帶你怎麼走的。」[25]

> 陳小風鼓勵她說：「有沒有文化不是黨員的條件，最重要的是真心真意的跟著黨走，跟勞苦的工農兄弟一條心，勇敢的堅決的和階級敵人鬥。」[26]

對黨絕對的忠誠與服從，成爲這類形象中不可或缺的要素。

雖然蕭祥等人的知識分子印記極淡，僅僅顯露在對事物的理性思考上。對蕭祥的身分我們僅能用金星筆和小本子猜測出來，而杜爲人自詡「我講的都是黨的話，群眾的話，沒有什麼個人的。」[27] 但身分仍爲知識分子，這與「向工農兵學習」的大原則相牴觸，正如第一次文代會上，周揚的說法：

---

[24] 梁斌，《翻身記事》，頁 14。
[25] 陳殘雲，《山谷風煙》，頁 359。
[26] 同前註，頁 367。
[27] 陸地，《美麗的南方》，頁 326。

> 民族的、階級的鬥爭與勞動生產成為了作品中壓倒一切的主題，工農兵群眾在作品如在社會中一樣取得了真正主人公的地位。知識分子一般地是作為整個人民解放事業中各方面的工作幹部、作為與體力勞動者相結合的腦力勞動者被描寫著。[28]

在周揚的這段話裡，工農兵群眾與知識分子兩者的從屬關係已然確定。因此，在較後期的土改小說中，就算已經是徹底工農化、脫胎換骨的知識分子人物，也較少以主角的身分出現，之後的上級領導、工作隊長等等，多半出身於農村，屬於根正苗紅的正統農民，例如《翻身記事》中的周大鐘，甫出場就交代他淒涼悲慘的身世，以及他的背景「我一個大老粗兒，斗大的字不識二升，怎麼能當土改隊長？」[29] 知識分子革命者的正面形象逐漸轉化，文本中刻意強化了工農階級出身的革命者的特點，他們不同於知識分子的思想複雜，但也不同於農民群眾，他們對政策有較高的覺悟，對黨則更爲信任與服從：「一個當大兵的老粗兒去當土改隊長，能離開黨嗎？要是離開黨，只有一條：犯錯誤等著他呢！」[30] 知識分子的思考能力成爲原罪，作家們對知識分子出身的革命者採取的模糊化處理，顯示了作家們對主流政治意識形態的迎合和對自身的懷疑。

二、小資知識分子形象

相較於知識分子革命者，土改小說中尚有一群小資知識分子形象，要分析他們的形象，首先要釐清何謂「小資產階級」。根據辭典解釋：

> 小資產階級是指佔有一定生產資料或少量財產，主要靠自己體力或腦力勞動為生的階級。包括中農、手工業者、商人、自由職業者等。[31]

---

[28] 周揚，《新的人民文藝》，《人民文學》第 1 期（1949），頁 24。

[29] 梁斌，《翻身記事》，頁 3。

[30] 同前註，頁 131。

[31] 商務印書館辭書研究中心修訂，《新華詞典》（北京：商務印書館，2001），頁 1085。

這是依照馬克思主義階級學說所作的解釋。若依照此解釋，小資產階級所涵蓋的範圍極之廣泛，事實上，1925 年毛澤東在〈中國社會各階級的分析〉中便將中國社會分爲五種階級，並分析了各自的狀況，他將自耕農、手工業主、小知識階層歸入小資產階級，其中小知識階層又包括學生界、中小學教員、小員司、小事務員、小律師、小商人等。並且做出宣告：工業無產階級是我們革命的領導力量。一切半無產階級、小資產階級，是我們最接近的朋友。[32]

到了 1942 年〈講話〉發表之後，毛澤東才眞正將知識分子與小資產階級合二爲一，自此小資產階級與中國知識分子纏繞連結，小資產階級的思想與感情成爲知識分子一道揮之不去的夢魘。此後，中國的小資產階級知識分子又往往被簡稱爲小知識分子，是一擁有較多文化資源的群體。然而實際上，與其說小資產階級是一個階級實體，倒不如說它是一種集體想像的綜合體，它成形於各個時代、各式各樣的政治文件、文學文本當中，並由此衍生出小資產階級立場、小資產階級意識形態、小資產階級思想、小資產階級情調、小資產階級趣味等一系列派生的概念。

不管如何，對毛澤東而言，小資產階級與知識分子是等同的，他們深受資產階級意識形態和文化的影響、教育，講求超階級的愛、抽象的愛，以及抽象的自由、抽象的眞理、抽象的人性、個人主義、自由主義……並且有著相應的審美價値、生活趣味，這自然不利於革命，因此他認爲：無產階級如果依了小資產階級，「實際上就是依了大地主、大資產階級，就有亡黨亡國的危險。」[33] 問題既然如此嚴重，那麼就必須面對改造靈魂深處的「小資產階級知識分子的王國。」，[34] 在〈講話〉中完成了知識分子

---

32 毛澤東，〈中國社會各階級的分析〉，《毛澤東選集（第一卷）》，頁 5-6。

33 毛澤東，〈在延安文藝座談會上的講話〉，頁 832。

34 同前註，頁 814。

的小資化，小資產階級問題徹底成爲了知識分子問題。1956 年 8 月 30 日，毛澤東在八大預備會議上的一番話更是強化了這種論點：

> 我們黨也吸收了一部分知識分子，在一千多萬黨員裡頭，大中小知識分子大概佔一百萬。這一百萬知識分子，說他代表帝國主義不好講，代表地主階級不好講，歸到小資產階級範疇比較合適。[35]

對黨內知識分子尚如此認定，黨外知識分子的處境自不待言。此後的歷史便是對知識分子一連串的思想規訓與改造。當然，正如寇國慶所言：

> 無疑，在特定的文化語境中，影響文化文學趣味的因素很多，民族傳統、時代風潮、個人稟賦、地域差異等，但不可否認，在階級社會，階級出身、家庭背景以及所受到的教養，還有階級階層的價值取向，這些具有相似的因素往往會型塑一些共同的文化文學品位與趣味。[36]

小資產階級的審美情趣自然有其特徵，從對「小資情調」作品的文藝評論中大致可以歸納出幾點，首先是溫情主義，軟弱動搖、猶豫不決、革命立場不堅定是小資產階級知識分子的特性；再者是刻意講究的生活方式和情調。他們耽於唯美、喜歡讀書、聽音樂；最後是自由主義思想、個人主義思想嚴重，自私散漫，追求個人的幸福，而這些特性，在土改小說中刻意塑造的小資知識分子形象上都能觀察的到。而正由於政治環境的因素，這些特性被凸顯、放大，成爲人物出醜的關鍵因素。在土改鬥爭中，他們往往作爲知識分子革命者的陪襯角色出場。《太陽照在桑乾河上》的文采是其中的代表人物。

《太陽照在桑乾河上》的文采相貌堂堂、身材適度、氣宇軒昂，被組

---

35 毛澤東，〈增強黨的團結，繼承黨的傳統〉，《毛澤東選集（第五卷）》（北京：人民出版社，1977 年），頁 302。

36 寇國慶，《延安時期及其以後的文學趣味・前言》（銀川：陽光出版社，2010），頁 7。

織派到暖水屯，作爲土改工作小組的組長。他一心樹立自己的威信，顯出自己的與眾不同，常引用一些書本上的話，但是在實際工作中不注意聽取群眾意見（主觀主義），工作方法簡單，考慮問題不周全。找地主江世榮算帳要紅契的時候，大家熱情高漲，他卻怕鬧左了，機械地抱著幾條政策條文（教條主義），說這已經不是土地的問題了，不願意管這事，反而勸大家罷手。也不同意鬥爭暖水屯的頭一尖——錢文貴，以致於暖水屯的土改工作延宕，直到縣裡派了宣傳部長章品同志過來，停滯的場面才得以扭轉。但是丁玲最辛辣的批判卻是他的自我感覺良好的優越意識，她在第十五節的〈文采同志〉中，用不同於全書的嘲諷筆調，爲讀者勾勒出文采同志的面目：

> 據他向人說他是一個大學畢業生，或者更高一些，一個大學教授。是什麼大學呢，那就不大清楚了，大約只有組織上才瞭解。當他做教育工作的時候，他表示他過去是一個學教育的；有一陣子他常同一些作家來往，他愛談文藝的各部門，好像都很精通；現在他是一個正正經經的學政治經濟的，他曾經在一個大雜誌上發表過一篇這類的論文。[37]

文采背景的不確定，加之以誇誇其談，不懂裝懂，屢屢鬧出笑話，這種寫作策略更印證了「知識分子其實是最無知的」的論斷，但這何嘗不能顯示出丁玲本身的知識分子焦慮？文采身分的曖昧，似乎也呼應了〈講話〉之後，知識分子定位的模糊。去除掉丁玲刻意加諸於其上的種種可笑行爲，文采到暖水屯後，所採行的種種行動事實上都是啓蒙農民思想的步驟，他先召集村幹部開會，首先是老董在傳達起土地改革的意義，接著是文采解釋逐條的解釋著晉察冀中央局關於執行土地改革的指示，對於文采來說，這些才是土地改革中眞正重要的事，而村幹部更應該要通盤瞭解。但是，

---

[37] 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 72。

當會議解散後，村幹部全體聚集在合作社，他們熱烈討論的卻是要先鬥爭誰的問題。此後召開的六個鐘頭的大會也是如此，文采要向農民解釋，先作思想動員，但卻適得其反，令農民產生反感，正如羊倌老婆周月英之言：「咱說要翻身嘛，就得拔翻槎，光說道理，聽也聽不精密，記也沒法記，真沒意思。」[38] 農民與啓蒙者的隔閡正在於此，農民要求的是直截、肯定，楊亮多次表態：「有冤報冤，共產黨挺你們的腰」正是加強群眾信心的行爲，丁玲其實早就看到了這一點，她不只一次藉著人物的口、甚至是敘事聲音來說明群眾的特性，如第 17 節〈六個鐘頭的會〉文采之言：「農民麼，農民本來就落後。他們除了一點眼前的利益以外，就不會感到什麼興趣。」[39] 也許文采「啓蒙者」的立場使然，導致他對農民的看法失之偏頗，但出身於貧民的農村幹部張裕民的思考也與之相近，在第 10 節〈小冊子〉中，張裕民：「他（張裕民）總覺得老百姓的心裏可糊塗著呢，常常就說不通他們，他們常常動搖，常常會認賊做父，只看見眼前的利益，有一點不滿足，就罵幹部。」[40] 換言之，《太陽照在桑乾河上》之所以複雜，正是由於丁玲的啓蒙意識和階級話語兩者間時而對立矛盾、時而互融互滲的糾纏關係，她無法像周立波般痛快乾脆的放棄啓蒙者身分（《暴風驟雨》中的小資知識分子劉勝所占篇幅極短，最後無聲無息地消失了）；也無法像趙樹理那樣融農民骨血於自身，專注在農民利益及農民問題上，她只能掙扎於政治與自我之間。

文采種種的自吹自擂，裝腔作勢，在工作中的主觀主義、教條主義[41] 都

[38] 同前註，頁 93。

[39] 同前註，頁 90。

[40] 同前註，頁 46。

[41] 中共類似的術語極多，張檸認爲：20 世紀五六十年代的歷次思想鬥爭和意識形態批判運動，多是些「概念遊戲」，但也是一種能夠置入於死地的「詞語遊戲」。比如，別人不主張幹的事情你硬要幹，叫做「左傾冒險主義」。別人要幹的事情你偏不願

只是丁玲刻意迎合政治對知識分子的想像與預設，文采失敗的真正癥結點在於自以為是的啓蒙菁英意識，也就是說，在強大的政治意識形態下，她雖婉轉曲折地「批判」過群眾的特性後，丁玲當然還是選擇了放棄自身的精英意識，試圖融入工農大眾之中。所以，在塑造文采的同時，丁玲也創作了一批可以稱之為「知識分子」的群像，他們分別是工作組的文采、楊亮，鄉村小學校裏的任國忠和劉教員。他們互相映襯，形成一組參照的關係。首先說楊亮，楊亮：

> 他原在邊區政府圖書館管理圖書，年齡雖說不大，才二十五六歲，又沒有進過什麼學校，只在小學裏讀了幾年書，但在工作中，尤其是在圖書館這一時候，他讀了好些書籍。他不只愛讀書，也還有一種細致，愛用腦子的習慣，所以表面看來他不過是一個比較沉靜的普通幹部，但相處稍久，就會覺得這是一個肯思想，有自己的見解，努力上進的青年。[42]

楊亮出身農村，他除了擁有知識分子所具有的理性思考能力，也從不炫耀他的知識學問，而更多的是寫他與群眾如何交心，初來暖水屯，他被分配

意幹，叫做「右傾保守主義」。別人不讓你幹你幹了，偶爾還有成功的時候，叫做「左傾機會主義」。別人要你幹「甲」你卻幹「甲加乙」或「甲減乙」，叫做「修正主義」。遭到批評不虛心接受，還用馬列主義原理為自己辯解，可定為「教條主義」。偏重實踐，幹多於說的是「事務主義」。偏重務虛，說多於幹的是「主觀主義」。有幾個可交流的私人朋友，叫做「宗派主義」。沒有朋友、獨往獨來是「個人英雄主義」。幾個人在一起另搞一套叫「山頭主義」。說話時表達稍微複雜一點是「形式主義」。講究一點個人生活趣味和審美請調的是「小資產階級個人主義」。推崇外國的東西是「資本主義」。推崇自己的傳統是「投降主義」主張局部改革的是「資產階級改良主義」。……如果在這些「主義」面前還沒時時檢討和懺悔，就有可能成為反黨、反社會主義、反人民的反革命分子。（張檸，《再造文學巴別塔 1949-1966》（廣州：廣東教育出版社，2009），頁 149。）

42 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 61。

的工作是了解婦女情形，他便出訪婦女主任董桂花，丁玲藉由他的眼光，描寫了農村景象：

> 巷很窄，兩邊都是土牆，牆根下狼藉著孩子們的大便。有一個婦女正站在一家門口，赤著上身，前後兩個全裸的孩子牽著她，孩子滿臉都是眼屎鼻屎，又沾了好些蒼蠅。[43]
>
> ……
>
> 看著膀子上有一條一條的黑泥的半裸女人，和像是打泥塘裏鑽出來的孩子，楊亮從心裏湧出一層抱歉的感情，好似自己有什麼對不起她們母子似的，……[44]

這種「抱歉」，正是她不便明言的知識分子隱秘心理，[45] 她不加以掩飾美化的農村現實圖景，是她五四意識的自然展現，而這樣的現實圖景在趙樹理筆下絕不會出現，很明顯地，丁玲是以一個外來者的角度觀察農村。同樣都是外來者，楊亮幾乎是瞬間融入群眾，而文采卻格格不入，正如前述，文采一直秉持著「啓蒙」的高傲姿態，而楊亮卻以一種「學習」的角度來接近群眾，這個出身貧農的青年知識分子，形象更爲接近《暴風驟雨》中的蕭祥。鄉村小學校裏的任國忠和劉教員則形成了另外一組對比。任國忠是一個沒落下來的中產階級的知識分子，他看不起「沒有在鄉村師範畢過業，有時改卷子自己先寫上別字，就離不開一本字典。」[46] 的劉教員，他甘願成爲錢文貴的狗腿子，替他散播謠言、興風作浪。而劉教員是農民出身，雖然不若任國忠有文化，卻勤勤懇懇，充滿革命熱情。在對比之下，

43 同前註，頁 62。
44 同前註，頁 63。
45 知識分子大多出身中產階級，才能得到受教育的機會，因此由於階級出身和所受的階級教育使他們懷抱著一種強烈的原罪意識，丁玲自己就出身於地主家庭。
46 同前註，頁 155。

不管是工作組或鄉村組，農民出身的楊亮、劉教員，在革命的序列中遙遙領先純粹的知識分子文采（需改造者）、任國忠（破壞份子），這使得丁玲想藉黑妮表達出的、對出身論的否定形同虛設：

> 有人看見她是錢文貴侄女，不願和她接近，可是只要接觸她一二次後，就覺得她是一個好姑娘，忘了她的家庭關係。[47]

當楊亮、劉教員與文采、任國忠的形象界定完成時，丁玲想藉由黑妮形象表達的理念，也成爲了泡影，也間接影響到黑妮形象的立體化。

《太陽照在桑乾河上》是丁玲在延安講話之後的表態之作，根據丁玲自己所說，《太陽照在桑乾河上》是一部「在毛主席的教導、在黨和人民的指引下，在革命根據地生活的熏陶下」[48] 寫出來的作品，因此文采的形象塑造無限趨近於主流意識，文采身上的教條主義、主觀主義完全合乎毛澤東思想中對小資產知識分子的想像，但是，作家的思想有其延續性，縱然幡然而悟、憬然而懼，接受過五四個性主義思想的洗禮的丁玲，也不可能立即告別自己的創作個性，因此讀《太陽照在桑乾河上》總會發現敘事與主流意識形態若有似無的裂隙。而《太陽照在桑乾河上》作爲土改小說的開山之作，丁玲對文采漫畫式的人物塑造方式，成爲往後土改小說中描寫小資知識分子的標準筆法，知識分子與工農倆倆對比的參照關係也成爲一種敘事模式。[49]

對於小資產階級知識分子的優越感，作家們不約而同地以丑角化處理，用略帶喜感的筆觸，嘲諷他們的自以爲是，如同《翻身記事》中富農出身的小知識分子李蔚：

---

47 同前註，頁 19。

48 丁玲，〈《太陽照在桑乾河上》重印前言〉，《太陽照在桑乾河上》，頁 2。

49 另有一種說法，指出《太陽照在桑乾河上》裏的文采，影射周揚。

他連說帶笑，翻著筆記本，得意洋洋，他為自己多瞭解情況而沾沾自喜。紅崗臉兒更加紅了，表示他還有很多材料沒有說。非常明顯，叫人一看就知道是個小知識分子，文化水準高，說話拉著腔兒，挺像回事的。[50]

比較起腳踏實地的工作隊長周大鐘，作者對李蔚的批判嘲諷溢於言表。《春回地暖》與《翻身記事》都設置了一組對比，只是《翻身記事》更刻意顯示出兩者間階級出身的不同，階級意識更爲濃郁。

王西彥《春回地暖》中亦藉由兩個工作組長的對比，顯示出農民對於兩者不同的接受程度：回馬鄉的兩個部分，太平塘和甘雨廟，工作組長分別爲知識分子蕭一智和「我們作田人家的大嫂子一個樣」[51] 的姚蓮英，「大家對她一下子就變成親親熱熱的」，[52] 而蕭一智則是與眾人格格不入，他帶領的第一次會議與文采開會有異曲同工之妙，當然以失敗告終，對於蕭一智的政策講解，大多數的農民都不能理解：

那當然是嘛，人家是在大學裡辦事的，肚子裡裝的墨水多；可農民聽不懂他的大道理，有麼子辦法呢？[53]

我們農傻子冒文化，你把話說得那樣高深，硬是接受不到手嘛！[54]

文采和蕭一智皆是被作者以漫畫式的手法呈現的人物，但是蕭一智顯得更爲眞實，他們都與農村世界格格不入，但是蕭一智的思考與心理轉變都極爲合理，也更爲深入，而蕭一智代表的是逃離改造之路的小資知識分子形象，在正統的敘事中小資知識分子必須經過實際鬥爭的洗禮才得以蛻變，

---

50 梁斌，《翻身記事》，頁 63。
51 王西彥，《春回地暖》，頁 441。
52 同前註，頁 442。
53 同前註，頁 104。
54 同前註，頁 104。

進入革命者的隊伍，這「改造」絕非易事，即便知識分子充滿了熱情與理想，面對實際的工作時，他們所要承受的是生理、心理兩方面的挑戰。

知識分子習慣的是現代文明的生活方式。進入農村之後，第一個要適應的便是衛生條件低下的生活環境，《春回地暖》中的蕭一智住到了貧農章木生的家中，對於自己的居住條件很不適應，「唉，在農村生活裏，就是少不掉這種可怕的災難！」[55] 王西彥用諷刺的筆法，揶揄了蕭一智的「嬌生慣養」：

> 作為回答，橫樑上索性灑下一滴水一也分不清楚滲下禾稈來的雨，還是其他什麼和老鼠子有關的東西。尤其是不上不下，剛好落在蕭一智的額角上，涼冰冰的。[56]

《春回地暖》以不無調侃的筆觸寫出知識分子與農村生活的格格不入，略帶喜感的描述蕭一智與母雞、老鼠的鬥爭，只將問題侷限在知識分子個人的習慣上，但有時農民的落後及不衛生，更有可能影響到工作隊員的身體健康。韓丁的紀實性作品《翻身》描述自己與工作隊員到貧農家裡吃飯，而貧農家中有個得了結核病的女孩，使韓丁如坐針氈：

> 我們走進他家的屋門，一陣難忍的惡臭撲鼻而來。地上散發嗆人的童尿的臊氣，隔壁傳過來雞屎的強烈臭味，燃燒麥根的餘燼騰起一股股的青煙，整個屋子的空氣裡充滿著那個女孩、潰爛的肺裡呼出來的腐敗的氣味。
>
> 因為沒有別的坐處，我們只好坐到坑上，在那個快死的女孩身邊吃飯。我知道，在這些碗筷上面，在我們呼吸的空氣裡，都已經沾染了結核病的細菌，可是我必須作出若無其事的樣子吃飯，這是每一個土

[55] 同前註，頁 93。
[56] 同前註，頁 93、94。

改工作者全都經歷過的毅力考驗。[57]

對於知識分子來說，惡劣的環境不只是衛生習慣的變化，更有可能成爲生命的威脅。陳殘雲的《山谷風煙》則將此上升爲政治問題、更深一層的指出是否習慣於農村生活，在於知識分子是否願意改變自己的世界觀，接受工農兵群眾的「教育」。大學生胡鏡泉訪貧問苦時遇到困難，農民出身的幹部給他的第一個忠告就是：

洪流笑著說：「老胡，先把鞋子脫掉，把腳板磨得厚一些，才會找得到知心朋友。我們不是客人，不是來吃喜酒，是來革命呵，穿鞋踏襪，斯斯文文，像什麼樣子？」[58]

洪流直筆筆地說：「老胡，這些課程，你們在大學裏是學不懂的，特別像你們那些剝削階級出身的人，立場的轉變，思想感情的轉變，是一個艱苦的鬥爭過程。穿鞋，脫鞋，在生活中是一件平常的事，但和世界觀是相連的。我們的貧苦農民兄弟，對穿鞋踏襪的少爺小姐很反感，你懂嗎？」[59]

走向改造之路的知識分子克服了物質上的匱乏及艱難的生活條件，但心理層面的衝擊對他們的影響更大。小資知識分子無法忍受對於土改運動中種種的挫折。蕭一智工作遭受到挫折後，流露出小資產階級感傷主義的情調，自怨自艾：

我呢，錯就錯在不該是個知識分子！我懂得一些理論，偏偏又相信理論指導行動的真理，主張多講講政策，先把政策交給群眾，可這就犯了滔天大罪！[60]

---

[57] 韓丁著，韓倞等譯，《翻身》，頁 333。
[58] 陳殘雲，《山谷風煙》，頁 71。
[59] 同前註。
[60] 王西彥，《春回地暖》，頁 435、436。

> 單管這樣想，可總覺得自尊心受了嚴重的挫折，別下鄉來時那種滿腔熱情遭了無情的冷淡，他再也排解不開重壓在心頭的不快情緒了。[61]

蕭一智與文采兩人對於啓蒙農民的理解是一樣的，他們都忽略了在政治層面上，政權所希望的是發動農民而非啓蒙農民，土改工作隊員應扮演著點火的角色，而非闡釋「火」的來源與歷史。《暴風驟雨》裡的劉勝在一鬥韓老六失敗之後，他就開始收拾行李打算離開。在蕭隊長看來：

> 他碰到過好些他這樣的小資產階級出身的革命的知識分子，他們常常有一顆好心，但容易衝動，也容易悲觀，他們只能打勝仗，不能受挫折，受一丁點兒挫折，就要鬧情緒，發生種種不好的傾向。[62]

劉勝是在《暴風驟雨》中屈指可數的知識分子之一。周立波幾乎沒有描寫到劉勝的心理感受，最後更讓他消失於書中，可能也感受到敘述小資產階級之不易吧！

另外，精神寂寞也是知識分子需要克服的情緒，《春回地暖》裡蕭一智感覺：「米飯裡的紅薯絲好像有一股腐爛氣味，也是農村生活中不能避免的，可總有著一種說不出來的煩躁不安，無法排除」[63] 這種無法與人交流的寂寞，在《春回地暖》中只是隱隱約約的流露出來，旋即被作者在蕭一智身上所使用的誇張的小說筆法抵銷了。而這種情感上的寂寞在丁玲的《太陽照在桑乾河上》中也可以發現，文采在街上閒逛，人們「看見文采同志走過來，就都停住了，四個眼睛定定的望著他」[64] 文采「一時不知向哪裡走才好」，[65] 這種近乎失語的寂寞，反倒能夠在農村中較有文化的地

---

[61] 同前註，頁 436。
[62] 周立波，《暴風驟雨》，頁 69。
[63] 王西彥，《春回地暖》，頁 79。
[64] 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 117。
[65] 同前註。

主階級處得到慰藉，蕭一智與地主兒媳羅佩珠就頗爲投契。作家本人也屬於知識分子，當在描繪知識分子形象時，不免融入自身的感觸與自憐心態，的確是可以理解的。

大抵上來說，土改小說中著力刻劃的泰半是小資產階級知識分子的弱點，描寫小資產階級知識分子的內部思想鬥爭，在土改小說則較少被提及，在土改小說中激烈的階級鬥爭是主題，農民群眾是主角，而知識分子則是可有可無的點綴，其中《美麗的南方》的主線在於知識分子的改造過程、《春回地暖》中的蕭一智可以說是少見的例外。雖然知識分子在作品中也是視爲必須接受工農兵教育的改造對象而加以表现，但是王西彥用甚多的篇幅描寫蕭一智的心理，讓讀者對土改中知識分子的思想變化，有了另一種觀察的面向。

絕大多數的土改小說，如《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》、《春回地暖》等等，所塑造的土改隊伍中的知識分子形象，多半懷抱著革命的激情，肩負宣傳革命的使命以及承擔啓發、引導工農群眾的責任。雖然在作品中他們被納入需要改造的敘事框架內，可是就其整體形象而言，仍屬於革命隊伍裡的一員。中共建政之後，有一批非自願性的被改造者，身不由己地捲入土改的浪潮中，例如陸地《美麗的南方》。

《美麗的南方》敘事主軸就是知識分子在土改中思想改造的過程。作品的背景是中共建政後知識分子參與新區土改的一連串故事。這些教授們不同於自願加入革命，在戰爭中經受考驗鍛煉並不斷成長起來的革命知識分子，他們大多是來自國統區的各類專家、學者、教授以及文藝工作者、醫生、工程師、記者、教師等等，思想並不統一，這對於講究組織紀律的共產黨來說，可以說是一大麻煩，因此，在 1951 年秋至 1952 年秋，一場遍及全國的知識分子思想改造運動在黨的領導下展開。不僅組織知識分子政治理論知識，他們樹立階級和階級鬥爭的觀念，並且在毛澤東「狀元三年一考，土改千載難逢」的號召下，動員他們參加土改、鎮反、抗美援朝

等各種社會改革運動。也就是說，前期土地改革的重心在「耕者有其田」、動員參軍；後期土地改革則加入了統一思想，鞏固中國共產黨領導地位的目的。在中國已然統一的情況下，知識分子要獨善其身，獨立於政治之外幾乎是不可能的事。在強大的國家意識形態面前，知識分子們或主動或被動參與政治學習與思想改造運動，也就是說，五〇年代的知識分子改造運動與 1942 年到 1943 年的延安整風，無論是指導思想、工作步驟，都有極其相似之處。但延安整風針對的是黨內知識分子，而前者的對象則是高等教育界的高級知識分子，尤其是高級知識分子大多受過英美教育，與西方精神文明有著千絲萬縷的關係，更是亟需改造思想的人物。[66] 而知識分子爲了表現出自己的高度的政治覺悟、良好的學習態度，顯示自己脫胎換骨的決心，他們或主動、或被動的檢討自己舉凡家庭出身、階級傾向、政治態度、審美習慣等方面的（小）資產階級的思想意識。[67]《美麗的南方》中的教授、學生群被動員來到廣西農村，他們是教授黃懷白、副教授徐圖、詩人丁牧、詩人兼畫家錢江冷和北大學生傅全昭、柳眉、馮辛伯、王代宗等人，以及一個已經改造好的隊長杜爲人。丁牧等人身上濃厚的小資色彩，讓他們與農民在相處上頗有距離：

> 丁牧才自言自語地說：同吃，同住，同勞動，這一下子非要脫一層皮不可了。

[66] 這與抗美援朝戰爭顯然有著直接的關係，中美之間直接對抗的情勢，促使中共加強思想整合的力道，改造思想以「三認清」爲內容，以「三確立」爲目標，即：認清美國民主的欺騙性和它的帝國主義本質，認清美帝國主義是中國最危險的敵人，以確立「仇視美帝」的觀念；認清美國文化思想的淺薄、生活方式的墮落，以確立「鄙視美帝」的觀念；認清美國經濟和軍事力量的下降趨勢和反動本質，強調完全可以戰勝，以確立「蔑視美帝」的觀念。

[67] 1952 年 7 月五十年代出版社出版了《批判我的資產階級思想》一書，收錄了游國恩、錢端升、金岳霖、梁思成、夏衍、鄭君里、賀綠汀等知名人士的檢討，其內容大致爲對自己從前思想的否定，並批判自己個人主義、崇拜民主、脫離政治等小資產階級的意識。

老實說，我腦子還是想不通，老百姓那樣落後，有的簡直是愚蠢，粗野，叫我們這些人跟他們三同，打成一片，豈不是開倒車，向落後看齊了。[68]

丁牧如此，其他人身上亦有著或多或少的小資產階級「陋習」，在經歷過現實的鬥爭過後，某些知識分子改造完成（多半是青年學生），某些則被淘汰（如傾向和平土改的黃懷白）正如陸地在後記所說的：

一部分資產階級（或小資產階級）知識分子，怎樣通過與工農群眾的同甘共苦，通過鬥爭和勞動的實踐而得到了真理的啟示，終於修正了原來的階級偏見，精神上獲得了新生。[69]

小資產階級的個人主義傾向，是陸地所謂的階級偏見，也是《美麗的南方》重點批判的地方，正如杜為人所說的：

知識分子走向革命的道路，就是要割掉個人主義的盲腸。基督教的聖經上說，有錢人要進天國就像駱駝要穿過針眼一樣困難。我想，個人主義者要通過革命的關口，也好比有錢人要進天國一樣的不可能。

當我個人主義的尾巴還沒有割掉，共產主義思想覺悟還不成為主導力量的時候，要拋棄個人的愛好，是經過一場痛苦的、鬥爭過程的。即算一旦尾巴割了，但新的思想還未鞏固的時候，一遇天陰下雨的天氣，傷口又會生痛發癢的。唯一的辦法，就是要經常不斷的自我批評，克服個人主義思想。[70]

杜為人就這樣放棄了自己愛好的美術，服從於革命任務。可想而知，在河灘上撿晶瑩如玉的卵石，拿回北京去養一盆水仙的柳眉；蒙在湖水色緞面

---

[68] 陸地，《美麗的南方》，頁 152。
[69] 同前註，頁 335。
[70] 同前註，頁 239。

的被子裡看書的錢江冷；忙於抄寫縣誌的俞任遠，都將會經歷一場脫胎換骨式的改造。文本中也的確描述，經過批評大會後，知識分子開始深入到群眾中，盡心盡力協助農民翻身。錢江冷為土改繪製了宣傳畫，柳眉也去做土匪家屬的工作。杜為人的話語中有著深沉的懺悔之意，對於「個人主義」強烈的警惕，是因為害怕被冠上「借革命來發展其個人主義」[71] 的帽子，因此永遠追隨著權威意識形態，對工農兵的英雄形象展開努力的學習與模仿，土改小說中自然也反映了這種審美投射。丁玲在《太陽照在桑乾河上》中所營造的文采形象重點在於解構知識分子的精神優勢，消解知識分子的啓蒙慾望，而中共建政後的土改小說，書寫重點在於知識分子如何被改造，因為工農群眾與知識分子孰優孰劣的問題，已在主流意識的規訓之下不言可喻了。而伴隨著歷次的政治運動與文藝運動，「各種各樣的小資產階級尤其是知識分子所負載著的五四式的自由主義和多元性精神要求，以及知識分子的思想與精神自信包括其可能的獨立要求，也就從此失去了政治思想的可能憑藉，明確成了批判的物件。」[72] 個人主義的去除，是知識分子工農化的必需條件，但從另一方面來說，也剝奪了知識分子獨立思考的可貴精神。

---

[71] 舒蕪曾經在《致路翎的公開信》中陳述小資知識分子革命性中所包含著的「個人主義的毒素」，他說：「但是，在舊中國那樣的半殖民地半封建社會，小資產階級作為一個階級來說：其參加革命的原始動機就是為了保存將失去的、或挽回已失去的私有財產。因此，小資產階級知識分子傾向革命，思想上反映著他們的階級本質，基本上就是由於不能忍受封建買辦法西斯主義的窒息。想借革命來發展其個人主義。他們在理論上，就是說，在口頭上，是容易接受馬列主義。但在實際上，他們是自然而然地把馬列主義變成適合於個人主義的東西。所以，一個小資產階級出身的知識分子，參加革命營壘多年滿口馬列主義，而實際上還是一個個人主義者，這在中國是很常見的。這也是思想改造問題為什麼具有那樣的迫切性的緣故。(舒蕪，〈致路翎的公開信〉，《文藝報》第 18 期（1952），頁 22-25。)

[72] 朱曉進等，《20 世紀中國文學與政治文化關係史論》(南京：南京師範大學出版社，2004)，頁 294。

而其中能夠認識到工農的偉大和知識分子的渺小，能夠服從共產黨的英明領導與諄諄教誨，不斷克服自己的小資產階級思想，就可以在改造中走向新生，例如《山谷風煙》中的老楊：

> 老楊很直率，好像要把自己的心都掏出來給農民兄弟看，「但我一定要讓革命的烈火，燒毀我的小資產階級的靈魂，全心全意跟黨走，全心全意為人民服務，象鄒韜奮那樣，臨逝世的最後時刻也希望自己成為一個共產黨員。」[73]

若是反其道而行，例如《美麗的南方》中的黃懷白等人，在土地改革中還算是「小」資產階級，當 1957 年反右鬥爭中成爲「反共反人民反社會主義的資產階級右派和人民的矛盾是敵我矛盾，是對抗性的不可調和你死我活的矛盾。」[74] 的資產階級、反革命的人民敵人，可以說是意料中事了。

中共建政後針對知識分子發動的一系列運動與鬥爭，使得知識分子惶恐不安，作家身處知識分子群體之中，當然如坐針氈，因此描寫知識分子的人物時，與其說是爭取自我言說的空間，倒不如說是表達改造決心的告白，但是，在這些人物口中多多少少可察覺到作家與主流意識的裂隙，例如《美麗的南方》中，老教授黃懷白認爲：「像何其多那樣，認識到大勢所趨，願意把田地交出來的，一定不在少數。只要政府出一張佈告：宣佈沒收地主的田地，分配給貧僱農就行了，為什麼一定要發動群眾鬥爭呢？」[75] 但是黃懷白不敢表露這樣的想法，他明確的認知「他不是站在講壇上，而是要從這場實際鬥爭中受群眾的監督，實行思想改造。」[76] 這個疑問便被無

---

[73] 陳殘雲，《山谷風煙》，頁 340。
[74] 毛澤東，〈一九五七年夏季的形勢〉，《毛澤東選集（第五卷）》（北京：人民出版社，1977），頁 484。
[75] 陸地，《美麗的南方》，頁 100。
[76] 同前註，頁 101。

限地懸置了，這的確也反映了當時知識分子和平土改的想法。這難道不也是陸地心中的困惑嗎？這樣的縫隙在《太陽照在桑乾河上》也可以看到，暖水屯要開始土改之際，任國忠對錢文貴憤慨地說：

> 是呀！嗯，共產黨總是說為窮人，為人民，這也不過只是些好聽的名詞，錢二叔，你沒有去張家口看一看，哼，你看說那些好房子誰住著？汽車誰坐的？大飯店門口是誰在進進出出？肥了的還不是他們自己？錢二叔！我說，如今又是武人世界，穿長褂子的人吃不開了。[77]

作爲一個反面人物，任國忠之言自然無法以偏概全，但是從他的言論還是可以略爲嗅出王實味〈野百合花〉的味道。[78]

王西彥《春回地暖》則藉蕭一智這個人物設置思考了不同於丁玲、周立波等人對土改中的問題面向，蕭一智對於土地改革有自己的一套見解，他認爲要發動群眾行動，必先啓發群眾思想：

> 群眾對土改運動還沒有正確的認識，怎麼發動得起來呢？發動群眾是細致複雜的工作，像現在這樣，還沒有把政策講清楚，沒有把土改的深刻意義告訴給他們，就急急忙忙叫他們訴苦，好像只要一訴苦，思想覺悟就會立刻提高，我要說，這是一種把群眾當作阿斗的辦法。[79]

從啓蒙的角度來看，蕭一智的理論並無錯誤，但他的意見總是被其他人物上升爲「思想問題」、「立場問題」，是站在地主階級一邊的表現。事實上，對於階級論的命題，蕭一智也始終抱有疑惑，他明顯同情出身於地主階級的鄉村知識分子羅佩珠，並且認爲：「對一個人來說，家庭出身能看作決

---

[77] 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 23。

[78] 王實味的〈野百合花〉直指延安「衣分三色，食分五等」的現象，與任國忠此言頗有雷同之處。

[79] 王西彥，《春回地暖》，頁 300。

定性的因素嗎？地主階級家庭出身的革命家不也很多嗎？在今天的中國，知識分子走向革命不總是沿著曲折的道路前進的嗎？」[80] 姑且不論他對羅佩珠的認識是否正確，但至少王西彥藉著蕭一智的思考觸及了知識分子對於其出身的尷尬處境，以及當階級論無限上綱後，逐漸轉變為血統論的謬誤。

知識分子總是直接或間接地與地主階級有著一定的關連，否則絕對得不到接受教育的機會，而在階級鬥爭的理論之下，知識分子必須與原生家庭劃清界線，全心全意投身於革命的大家庭之中，《人民日報》轉載了新華社社論，提醒知識分子自覺的劃清界線：

> 出身於地主、富農家庭的知識分子，因為他們與封建制度有若干聯繫，如果捨不得割掉封建的尾巴，捨不得為整個革命的利益而犧牲個人的和家庭的利益，就會發生立場上的動搖，其中一部分就會墮落到袒護地主反對農民的立場上去，或者墮落到自私自利獨佔農民鬥爭的果實的富農立場上去。在這個時候，我們隊伍中一切由地主、富農家庭出身的革命知識分子，必須警惕到自己的立場，即是在地主與農民之間的鬥爭中，要堅決站在為農民服務的立場上，然後才有正派的作風。[81]

在這樣強大的精神壓力下，知識分子不得不做出抉擇，某位黨員接獲母親來信告知：土改後，家中瓦房沒了，她同奶奶被趕往一座小草房，每日以挖野菜充饑。被強迫下田勞動，以至於生病，也不准她休養。該黨員則冷靜分析，認為「農民的判決是公正的」母親遭受此種待遇是「理有應得」。[82] 土改小說中較少出現此種尖銳的衝突，畢竟這有悖傳統的倫理觀念，缺少

---

80 同前註，頁 305。

81 新華社社論，〈學習晉綏日報的自我批評〉，《人民日報》（1947 年 9 月 1 日）。

82 行之，〈我如何斬斷了封建感情的紐帶〉，《天津教育》第 12 期（1951），頁 15-16。

審美的價値。但在《春回地暖》中，蕭一智在一次槍斃了五個人的公審大會上崩潰了：

> 他簡直不敢正眼去看那個章耕野；只要一看到章耕野那張生著一雙倒梢眉的臉孔，就有另一張相似的臉孔浮現到他腦子裡來。這另一張臉孔是屬於他一個嫡親舅舅的。他自己的家境並不太好，收的租子不多，卻能夠讀到大學畢業，還給留在母校裡工作；要不是解放，也許還能撈到一個出洋留學的機會。這一切，都是依仗那個好心舅舅的照顧。他對那個舅舅有著一種特殊的感情，公審大會一結束，茶山上的槍聲一響，他蕭一智就再也撐持不住自己。他惶惶惑惑地回到村子裡，就沒有吃飯，晚上也睡不好覺，胃病也發作了。他昏昏沉沉，一直熬到天快亮，已經朦朦朧朧地睡著了，卻又突然驚醒過來，好像耳朵裡響著那可怕的槍聲，眼睛裡也看見舅舅那個腦漿四濺的腦袋。[83]

最後以蕭一智倉皇的逃離作爲結束。蕭一智從章耕野聯想到自己的舅舅，進而聯繫到整個地主階級，他甚至大膽地問道：「你能擔保這裡面沒有冤枉嗎？」[84] 這何嘗不是王西彥的質疑？但是當大勢所趨之下，蕭一智也只能選擇逃避了。

黃宗智在分析知識分子在參與土地改革的研究中提到：

> 知識分子通過積極參與土地革命的過程和虛構，把官方建構作為自己思想世界自願調整的一部分。階級分析的理論語言和對地主形象的革命描述已經成為一整代人使用的日常語言。官方意識形態從而成為了佔據霸權地位的話語。[85]

---

83 王西彥，《春回地暖》，頁 718。

84 同前註，頁 798。

85 黃宗智，〈中國革命中的農村階級鬥爭——從土改到文革時期的表達性現實與客觀性現實〉，《中國鄉村研究（第 2 輯）》（北京：商務印書館，2003），頁 83。

知識分子在主流政治意識型態的定義下，屬於一種可以依靠和利用的革命力量，但由於知識分子軟弱與自我的天性，他們注定不是革命的主體力量，其中虛心改造世界觀者，可以允許與工農結合，成為革命者，反之，則可能轉化為反革命份子，必須要時刻警惕。而知識分子改造世界觀的過程是漫長而艱巨的，土改小說通常以這類知識分子的思想變化來呼應了黨的知識分子政策，而知識分子參加革命的過程，就是黨對他們不斷教育與改造的過程，而當知識分子也自願或被動的接受改造的同時，也放棄了知識分子最難能可貴的獨立人格、批判精神和思考能力，這也難怪在土改小說中的知識分子人物逐漸醜化、弱化，以至於消失了。

第二節　農村幹部

近代中國複雜的情勢，將「鄉村」和「革命」緊密纏繞在一起，而農村幹部是共產黨在農村的政治基層，扮演著連結農民和國家政權的一個中介，政權勢必通過他們推行黨的農村政策、宣揚革命意識，在戰爭時期，他們更肩負動員群眾、領導鬥爭的重責大任，所以，在土改小說中會大量湧現農村幹部的形象完全不足為奇。

這些農民幹部形象大略可以分為正反兩類。正面人物通常是黨和群眾選拔的革命中堅份子，在他們的身上往往兼具著革命的先進性和群眾的智慧，這些農村「新人」們甩脫了長期以來了因循苟且、缺乏反抗精神的舊包袱，擁有了積極的戰鬥精神，他們的出現，也可以視為解放區的土改小說積極回應政治需要的實踐，創造著新的模範人物，以此反映新的時代。這些正面人物是農村新人形象，還未上升到高大全的英雄典型，但是他們已有了自主精神，農民第一次作為歷史的主導者，而非遭歷史捲入的被動客體，在自此之後的一段長時間裡，他們都處於文學作品中的中心位置。

不過，既然有對光明的歌頌，自然也有對黑暗的暴露，例如趙樹理筆下某些翻身忘本、被權力腐化的變質幹部，這些變質幹部在土改小說中是作爲反面人物出現。不過根據革命的要求，正面人物必定佔據主導地位，成爲群眾可資借鑒的榜樣，而變質幹部僅僅作爲陪襯而出現以下分別敘述之。

一、新英雄的雛形

英雄精神是文學永恆的主題之一。古希臘有荷馬史詩，而中國古老的傳說中，從盤古開天到大禹治水，人類的生活幾乎是靠著英雄而進步，所以梁啓超認爲：「歷史者，英雄之舞臺也。捨英雄幾無歷史。」[86] 魯迅也說：

> 傳說之所道，或為神性之人，或為古英雄，其奇才異能神勇為凡人所不及，而由於天授，或有天相者，簡狄吞燕卵而生商，劉媪得交龍而孕季，皆其例也。[87]

在人類歷史上，英雄不可或缺。英雄作爲革命領頭羊，其道德標準、政治覺悟必然遠甚普通人，可以說中國當代文學的創作，「英雄」是一個相當鮮明的主題。馮牧、黃昭彥在總結建國十年來長篇小說的成就時就指出：「我們的長篇小說最突出的特色，是反映了偉大的時代精神和鮮明的時代特點，描繪出時代生活廣闊而豐富多彩的畫面，創造了體現時代精神的人物形象。」而「這些人物形象，無論在思想上和藝術上，都遠遠超過解放前一般作品所達到的成就。在這個基礎上，又產生了具有典型意義的新英雄人物的光輝形象」。[88] 當代中國，處於一個艱困卓絕的環境，而中國共

---

86 梁啓超著，劉柯輯，《梁啓超史學論著四種》（湖南：湖南嶽麓書社，1986），頁 243。
87 魯迅，《中國小說史略》（香港：三聯，2001），頁 19。
88 馮牧、黃昭彥，〈新時代生活的畫卷──略談建建國十年來長篇小說的豐收〉，牛遙青主編，《長篇小說研究專集（上）》（濟南：山東大學出版社，1990），頁 3-4、13。

產黨正在這烽火連綿的背景下逐漸崛起，其過程屢遭挫折，最終建立中華人民共和國，自然令中國人民欽佩感動，對於中國共產黨的嚮往與崇拜，轉而投射於黨所肯定的英雄人物上，而這些英雄人物除了戰鬥英雄外，很大的一部分是堅決聽黨的話，跟著黨走的「模範」人物，這些「模範」在長篇土改小說中屢見不鮮，其類型大部分是土改積極分子或帶頭人物。譚廷杰則把這具有時代特徵的一批農民形象稱爲翻身農民形象系列。他認爲：這翻身農民形象系列既不同於過去那些受苦受難一尚不覺悟、缺乏反抗性的舊式農民形象系列，也不同於全國解放後在農村參與社會主義變革具有社會主義思想的先進農民形象系列，如《創業史》中的梁生寶等，更不同於新時期文藝作品中的農民形象系列。[89]

事實上，革命歷史小說中的革命戰爭英雄與農村題材小說中的農村新人模範，此兩者幾乎可以說是一體兩面，一方面來說「兵」主要來自「農」，農民在戰時是兵的來源；另一方面，農村題材的小說，不管是土地改革或之後的農業合作化小說，基本上都呈現了階級鬥爭或路線鬥爭，是不同型式、不同戰場的另一種戰爭。在土改小說中，也重點凸顯出農村新人形象，這些人物勇於向傳統權威挑戰、勇於鬥爭的精神，就是其後農村英雄的雛形。

一般而言，土改運動中帶領革命者有兩種類型，一是認同共產黨理念，抱持理想的知識分子，在土改小說中多半以土改隊長、指導員等形象出現，但〈講話〉之後，加諸於知識分子的身上的原罪，使作家們對塑造正面知識份子形象怯之下筆，而知識份子本身的侷限[90] 也造成他們成爲英

---

89 譚廷杰，〈試論《暴風驟雨》中翻身農民形象〉，《懷化師專學報（哲學社會科學版）》第 4 期（1986），頁 66-72。

90 知識分子在最基層的革命實踐中，往往處於工作中的劣勢，鬥爭形勢急切地需要敢喊敢殺敢造反敢扯破臉皮一敢於破壞舊秩序的人，需要窮則思變的激進分子，需要敢鬥狠能打仗的幹將，簡言之，革命的具體工作急需要是工作的實幹家。運動一來，

雄人物的限制，因此，這部分人物的形象還是以知識份子爲基礎，但是知識分子的氣息已泯沒到極淡極淡，取而代之的是堅強的黨性，例如《暴風驟雨》中的蕭祥；二是農村新人模範，這種新人物的出現，[91] 符合了毛澤東對文藝創作的要求，其後在農業合作化小說中發揚光大，成爲新一代的「農民英雄」。[92] 此類人物是黨在農村工作中的基層幹部，如《太陽照在桑乾河上》中的張裕民、《暴風驟雨》中的趙玉林、《李有才板話》中的老楊同志等人，他們基本上都屬於苦大仇深的貧苦農民，飽受地主的壓迫和欺侮，遭受妻離子散、家破人亡之苦，但參與革命之後，接受了共產黨的教育，開啓了嶄新的政治視野，他們對革命充滿熱情，無條件忠誠於黨的革命事業，奮不顧身的投入尖銳複雜的現實階級鬥爭當中，雖然文化水準不高（有的根本就沒有文化），但卻能認眞學習，貫徹政策命令，完成政治任務；無論遇到什麼樣的困難或挫折，也能不屈不撓，沉穩冷靜的帶領群眾度過難關。這種新農民形象的誕生與革命現實需要有著相當密切的關係。

中國馬克思主義者以「無產階級」作爲革命的主要力量，但卻對「無

知識份子也就幫著做個記錄什麼的，口號都喊不響亮。農民提出實際問題回答不了，白天幹不了農活，又不敢摸黑走夜路，江濤滾滾，駕不得船，山路漫漫，攀不得崖；甚至不會說大話，不會說粗話，不會說胡話，更不會說假話，得，赤貧革命的性質，決定了知識和知識份子的貶值，決定了理性精神的蒼白無奈，也決定了人性道德的不著邊際。儘管早期中國革命首先是由知識份子精英所發動的。（趙瑜、胡世全，《革命百里洲》（北京：中國青年出版社，2003），頁 256。）

91 〈講話〉之後造成了一股「工農兵文學」熱潮，如阮章競的長詩《漳河水》，孔厥、袁靜的《新兒女英雄傳》，馬烽、西戎的《呂梁英雄傳》和李季的長詩《王貴與李香香》等都展現了農民的生活狀況和精神狀況。尤其趙樹理的短篇小說《小二黑結婚》，小二黑和小芹的出現代表著農民新形象的誕生。

92 經過 40 年代小二黑、程仁、郭全海形象的豐富深化，「十七年」小說中的進步農民形象漸趨成熟飽滿，具備了自覺自爲的主體性，構成一個英雄的農民形象系列。（孫曉文，《十七年農村題材小說的革命書寫》（南京師範大學博士論文，2011），頁 28。）

產階級」的概念模糊，並無清楚界定，1923 年毛澤東發表〈中國社會各階級的分析〉一文，明確將「現代工業無產階級」劃定為無產階級。意即工人階級為無產階級，是革命的主要力量，但是考量到中國現實的情況，產業工人數量相當有限，農民卻占中國人口 90%以上，因此，1927 年的中共六大政治決議正式決定在農村建立革命根據地，以農民為主展開革命。而主要領導人毛澤東也透過多次的演說、報告反覆強調：「沒有貧農，便沒有革命」；[93]「誰贏得農民，誰就贏得中國」；[94]「（農民）是中國革命隊伍的主力軍」，[95] 農民為中國革命的主體力量，殆無異論。農民既然作為政權極力爭取的對象，那麼像阿 Q 與祥林嫂那樣亟待啓蒙的農民形象已經不可能成為主角了，農民新人形象在土改小說中已經完全剝離了以往的文學賦予中國傳統衣民的品質如麻木、自私、奴性、愚昧，抑或者淳樸、善良、敦厚等等固定思維，逐漸蛻變成一種革命典型，是中國共產黨的革命意志和道德品質的完美呈現，佔據了文學的中心位置。在土改小說中，有著大量的農民新人物的出現，其與少數知識份子同屬正面人物的形象，他們也與知識份子革命者一樣，有著一心為公與絕對服從的特質，但與知識份子革命者不同，他們的形象是逐漸成長，趨於完善，正如丁玲所言：

> 我不願把張裕民寫成一無缺點的英雄，也不願把程仁寫成了不起的農會主席。他們可以逐漸成為了不起的人，他們不可能一眨眼就成為英雄。但他們的確是在土改初期走在最前邊的人，在那個時候實在是不可多得的人。[96]

---

93 毛澤東，〈湖南農民運動考察報告〉，《毛澤東選集（第一卷）》，頁 21。

94 埃德加．斯諾（Edgar Snow）著，宋久、柯楠、克雄譯，《復始之旅》（北京：新華出版社，1984），頁 208。

95 毛澤東，〈中國革命和中國共產黨〉，《毛澤東選集（第二卷）》（北京：人民出版社，1991），頁 643。

96 丁玲，〈《太陽照在桑乾河上》重印前言〉，《太陽照在桑乾河上》，頁 4。

在塑造人物形象時，丁玲賦予它們的並不是完美無缺的人格特質，程仁與黑妮的戀愛問題固不待言，張裕民也是如此，在《太陽照在桑乾河上》第九節〈第一個黨員〉中，丁玲詳述了張裕民的身世：他八歲就父母雙亡，和周歲的兄弟相依爲命，成天跟著他舅舅郭全在地裏做活。他本來已對生活不抱任何的希望，直到認識八路軍後，才像找到了家人。因爲看不見未來，心中苦悶，他曾有一段時間過得荒唐，他到白銀兒（私娼、賭場主持人）家裡廝混過、喝酒賭博，正如區委書記對文采所說的，「張裕民在過去曾有一個短時期染有流氓習氣」，[97] 而文采看見張裕民的第一印象是：「鬼鬼祟祟」、[98]「看見那敞開的胸口和胸口上的毛，一股汗氣撲過來，好像還混和得有酒味。」[99] 但是連接後文，再仔細分析張裕民何以對文采的問題避而不答，又「丟下這群剛來的人，快快的跑走了。」[100] 的原因，是因爲張裕民忙著布置放哨的事情，確保文采等工作人員的安全，由此可以看出張裕民的心思細密，不過這卻使得文采對他疑竇叢生，引發一連串的事件。

張裕民膽大心細，略帶江湖習氣，他首次接觸八路軍是受甲長江世榮所託，張裕民心裡其實是百般願意，但卻裝作十分勉強，直到江世榮蓋了私章、給足了路費、立下承諾才成行，張裕民的城府與狡黠使他的形象有異於趙玉林、郭全海等人。但也正是此人物形象的獨特之處，丁玲描寫他時常常使用暗示或曲折的筆法，例如第十二節描寫一群人在合作社聚會，張裕民看到錢文貴的女婿——村治安員張正典，馬上警戒起來，書中描寫張裕民的行動：

---

97 同前註，頁 50。
98 同前註，頁 49。
99 同前註，頁 50。
100 同前註。

這說話的是張正典，長久都不活動了，今晚卻留在合作社裏，他說的話聽來很有道理，只是使張裕民很注意，他就不進去，在劉滿的旁邊，櫃臺上坐了下來。[101]

之後當張裕民進入合作社之後，馬上成爲眾人的中心，他發了言：

「這次該鬥誰呢？說老實話，咱們也憑不了自個兒的恩仇去說話，咱們只能找莊戶主大夥兒樂意的。他們不恨的人，你要鬥也鬥不起來，他們恨的人，咱們要包庇也包庇不來。」他把眼睛去睃了一下張正典。[102]

很明顯，這段話是說給張正典聽的，當群眾散了之後，他仍不放鬆對張正典的監視：

張裕民回過頭，覺得隊伍裏少了一個人，而在靠北的街邊上，有一個人的背影。他心裏完全明白了，卻沒有動聲色，只悄悄的向李昌說了兩句話。[103]

張裕民很早就注意到「長久都不活動了，今晚卻留在合作社裏」，[104] 的張正典居心叵測，因此一直默默的觀察他，當他離開隊伍之後，張裕民便了然於心，知其定是跑去跟錢文貴通風報信，可見他冷靜、條理分明的性格。

張裕民且具有領導能力，《太陽照在桑乾河上》共五十八節，直接寫到他的只有十五節，但張裕民卻無所不在：地主階級忌憚他；幹部們依賴他；群眾注意他：

任國忠提醒錢文貴：「張裕民那小子可鬼呢，你別以為他看見你就二叔二叔的叫。」[105]

---

[101] 同前註，頁 53-54。
[102] 同前註，頁 59。
[103] 同前註，頁 60。
[104] 同前註，頁 53。
[105] 同前註，頁 26。

> 從前張裕民告訴她（董月花）說婦女要抱團體才能翻身，要識字才能講平等，……[106]

> 或者村子上不見了張裕民和程仁幾個人，他們便傳開了，說暖水屯要鬧開了，幹部都去開會受訓了，……[107]

當他反映應該鬥爭錢文貴，上級卻遲遲未准後，他也開始動搖，尤其是文采主張錢文貴是以中農，是抗屬，不該鬥。而張裕民自己也估計，錢文貴即使該鬥了，他怎麼也沒有個死罪。因此，在政治覺悟上，他也明顯顧慮太多，但是在戰局不穩的現實狀況之中，怕變天，怕階級報復，對於地方幹部來說，是正常的、難免的。在他的身上也有著極其濃厚的民間氣息，別人稱他爲「張三哥」、他也覺得八路軍「講義氣，夠朋友」，丁玲對張裕民江湖習氣的刻畫成爲批評者的矛頭所在：

> 在黨內，居然有人用「義氣」來團結人，把一個組織單位看成自己的「臺」，那我們就無法說他們不是少數人利益的結合，不是宗派集團了。[108]

批評者並且由此引伸出《太陽照在桑乾河上》反黨反革命的內容本質，實在有些穿鑿附會，事實上，對張裕民的形象塑造成功與否的意見，一直是有所分歧，負面的評價大多是從革命的積極性方面來做分析，諸如陳湧認爲：「……但這個人物（張裕民）的色彩是不夠豐富不夠鮮明的。作為一個農民中間的先進分子，他的行動的積極性，是表現得不夠的。」。[109] 公

[106] 同前註，頁 31。

[107] 同前註，頁 34。

[108] 王燎熒，〈《太陽照在桑乾河上》究竟是什麼樣的作品〉，《文學評論》第 1 期（1959），頁 67-84。

[109] 陳湧，〈丁玲的《太陽照在桑乾河上》〉，原載《人民文學》第 2 卷第 5 期（1950），收入袁良駿編，《丁玲研究資料》（北京：知識產權出版社，2011），頁 261。

蘭谷也認爲：「張裕民在鬥爭中表現得猶豫，多疑，不積極，能力不高，他在鬥爭中的活動很少，看不出他對鬥爭的推動力」、「他的形象是不明確的，給人的印象是模糊的」，[110] 趙園也認爲張裕民、程仁等形象都不免蒼白，並且將原因歸諸於丁玲無法更廣泛的佔有生活、因而不能在多方面的社會聯系中刻劃人物，使性格獲得豐富性與複雜性。[111] 當然，任何一個藝術形象對於讀者的感受不盡相同是必然的，以《暴風驟雨》中的趙玉林與張裕民相比，趙玉林的形象顯得鮮明許多，陳湧指出：

> 雖然立波的《暴風驟雨》的英雄人物趙玉林也是有點單薄的，但由於作者對他表現得比較鮮明，也賦與他以更多的行動的力量，因此他給我們的印象也比較強烈。[112]

這些評價一方面是以政治標準出發，對於張裕民的「擺盪」不以爲然；二方面是由於丁玲描寫張裕民時，多使用曲折的筆法，很少直接袒露張裕民的感情與想法，當然對讀者來說也就少了一份情緒共鳴。

與張裕民、程仁相反是《暴風驟雨》裡的趙玉林。趙玉林幾乎沒有經過心理掙扎就毅然而然投入土改，沒有經過黨的教育就達到了革命高度。他的政治覺悟是與生俱來的，他更是高貴完美的典型共產黨員形象（農村幹部並非一定是共產黨員），依照劉少奇在〈論共產黨員的修養〉中的說法，共產黨員「應具有人類最偉大、最高尚的一切美德」，心心念念無產階級革命，對一切同志人民都熱愛忠誠，無條件地幫助他們。不論此種道德標準是否與人類天性相牴觸，但是其精神的確令人肅然起敬，《暴風驟雨》中的趙玉林正是這樣一個人物，當郭全海因參加農會被李振江趕出

[110] 公蘭谷，〈丁玲的《太陽照在桑乾河上》〉，《現代作品論集》（北京：中國青年出版社，1957），頁 72-92。

[111] 趙園，〈也談《太陽照在桑乾河上》〉，《芙蓉》第 4 期（1980），頁 226-233。

[112] 陳湧，〈丁玲的《太陽照在桑乾河上》〉，袁良駿編，《丁玲研究資料》，頁 261。

門，雖然自己家中糧食只有一斗多米渣子，他還是把郭全海接到家中，小豬倌被韓老六毒打後，無處可去，他又收留在家。當大家分了浮財土地，他問老孫頭一連串關於群眾的感受問題：「聽到啥反應？」、「老百姓滿意不滿意？劈的衣服都能對付過冬吧？」[113] 卻只把自己列在三等三級裏，分了一些破舊的東西，家中吃的還是渣子粥、大醬、幾片生白菜、兩個生的青辣椒。作品裡最具渲染力的片段當然是他的壯烈犧牲。在韓老六伏法後，兄弟韓老七帶一百多人前來報仇。在戰鬥中，他一馬當先，端槍直往敵人沖，中彈後，又忍痛不要郭全海照顧：「快去攆胡子，不用管我，拿我的槍去。」，[114] 當郭全海從趙玉林身上卸下子彈帶時，「褪了顏色的草綠色的子彈帶子上，一塊一塊，一點一點的，染著趙玉林的血。」[115] 周立波藉極具感染力的文字營造出悲壯的氛圍。臨死時，老萬問他最後遺言，他只講：「沒有啥話，死就死了，幹革命還怕死嗎?」[116] 爲革命流盡最後一滴血。在趙玉林的身上體現出這個新型農民的共產主義精神和英雄性格。只是在趙玉林的身上並未凸顯出英雄的「成長」特性。既然如此，也難怪蔡天心在評論《暴風驟雨》時會不滿地認爲：

> 我認為沒有內在的思想的揭露，新與舊的鬥爭，進步的思想怎樣克服落後觀念的鬥爭，就不能突出的表現一個新人物底成長。趙玉林的堅決勇敢和最後的流血犧牲是可以想像的，是現實鬥爭當中的真實的人，但整個說起來，作者在他底思想的成長卻表現得不夠。全書裏作者在某些人物身上——如花永喜、老孫頭等，或多或少的表現了農民落後的一面，而對趙玉林，郭全海作者就沒有注意到他們的身上是否也存在著某種落後的觀念？沒有這樣深刻的觀察，沒有仔細的研究，

[113] 周立波，《暴風驟雨》，頁 173。
[114] 同前註，頁 179。
[115] 同前註，頁 179。
[116] 同前註，頁 196。

分析，好像他們原來就是堅決勇敢，精明幹練，完美無缺。當然描寫積極因素是主要方面，但也應描寫積極因素是怎樣在與消極因素鬥爭中成長起來的。[117]

蔡天心的評論中暗含著對於趙玉林，郭全海等人物形象的質疑，蔡天心對郭全海的評價是否妥當，暫且不提，但對趙玉林的評論不可不謂之中肯。蔡氏之言和周揚對於「新的英雄人物」的理念是相通的。1949 年 7 月，周揚在第一次全國文代會上作了題爲「新的人民的文藝」的報告，在報告中明確地使用了「新的英雄人物」的提法。他說：

工農兵群眾不是沒有缺點的，他們身上往往不可避免地帶有舊社會所遺留的壞思想和壞習慣。但是在共產黨的領導和教育以及群眾的批評說明之下，許多有缺點的人把缺點克服了，本來是落後分子的，終於克服了自己的落後意識，成為一個新的英雄人物。[118]

從周揚這段話當中，可以觀察出兩個重點，一是要從工農兵群眾中塑造新的英雄人物；二是新英雄人物的產生是靠著共產黨的領導和教育以及群眾的批評幫助，換言之，英雄人物的誕生過程是逐漸改變，克服缺點，是循序漸進，有著一個過程，例如《暴風驟雨》中的白玉山與郭全海。郭全海在鬥爭韓老六時是個積極分子，蕭隊長離開後，郭全海接手土改任務，但不久他就被張富英逐出農會，郭全海曾向上級反映，卻沒有結果，因此他自己過起了自己的日子：

郭全海見天去賣零工夫，吃穿不用愁，小日子倒過得舒坦。下晚，他

117 蔡天心，〈從《暴風驟雨》看東北農村新人物底成長〉，《東北文藝》第 1 卷第 2 期（1950）。收入李華盛、胡光凡編，《周立波研究資料》（北京：知識產權出版社，2010），頁 271。

118 周揚，〈新的人民的文藝〉，《人民文學》第 1 期（1949），頁 21-33。

躺下來，點起他留做紀念的趙玉林生前使喚的小藍玉嘴煙袋，透過窗戶上的三角玻璃片，瞅著窗外的星光，想起他在農會時，累不行了，就伏在桌子上打盹，哪能這樣躺在炕席上，舒舒坦坦，抽一鍋煙呀？「無事一身輕，也好。」他尋思著，合上眼皮，就睡著了。往後，郭全海沒有再到區上去反映。[119]

此時郭全海尚未眞正的「革命化」。此後在蕭祥的幫助之下，逐走張富英、鬥爭杜善人，經過一番歷練後的郭全海，逐漸以革命思維考慮問題，在面對民信屯來元茂屯掃堂子時，雖然受了挖苦，暗自生氣，但還是顧全大局，避免雙方人馬的衝突：「都別吵吵，咱們窮人都是一家人，有事好商量，不能吵吵，叫大肚子笑話。這天下都是咱們的。」[120] 自此，郭全海完成了革命的歷練，成功的用「天下工農是一家」的階級意識思考並解決問題。白玉山也是如此，從一個懶懶散散、黏黏糊糊、老睡不足、常被妻子教訓的漢子，接受黨的教育後，反倒成爲妻子的啓蒙者，在妻子的心中的地位也與前大不相同：「『克服散漫性』，這是初次聽到的新話，白大嫂子尋思著，到公安局工作，到底還是好。看他看他出口就跟先前兩樣了。」[121] 郭全海、白玉山提高了革命覺悟；張裕民在黨員大會中深切檢討自己對鬥爭錢文貴的顧慮、程仁也斬斷了對黑妮的羈絆，在眾人害怕遲疑鬥爭錢文貴之時，他挺身而出，挑戰錢文貴的威勢，他們都屬於周揚所謂「新的英雄人物」。

但是隨著政治環境的變化，英雄人物要逐漸變得典型化，成爲眾人的模範。周揚在 1953 年的第二次文代會上指出，「創造正面的英雄人物」是「文藝創作的最崇高的任務」，爲了塑造英雄典型，「有意識地忽略他的一

---

[119] 周立波，《暴風驟雨》，頁 211。
[120] 同前註，頁 288。
[121] 同前註，頁 303。

些不重要的缺點，使他在作品中成為群眾所嚮往的理想人物，這是可以的而且必要的」。[122] 陳荒煤更說：

> 既然是要表現新英雄主義，樹立英雄的榜樣，教育群眾，我們為什麼不可以選擇一個沒有缺點的英雄來寫呢？我想寫英雄是應該選擇典型，也要選擇最優秀的，代表性更強，更足以作為楷模的英雄來表現。[123]

這種聲音的出現，自然也促使著土改小說改弦易轍，在五〇年代土改小說的文本中可以觀察到兩種改變趨勢：一是農村中的積極分子幾乎未經多劇烈的思想鬥爭，就跟隨共產黨，全心投入土改之中；二是當群眾主動或被動的參與公共政治中時，一定會出現先進或落後的區別，而如何幫助、教育和改造「落後群眾」，就是土改小說敘事主題之一。在前期土改小說中，教育的責任在工作隊員上，越往後期，承擔這份責任的是群眾中的先進人物（農村中的積極分子）。而工作隊員的形象也逐漸從知識分子革命者轉變爲農村出身的工作幹部或上級領導。

《歡笑的金沙江》第三部《呼嘯的山風》（李喬，1956）中的丁政委是梁山出生的彝族娃子（奴隸），幼年時期替奴隸主放牲口、遭受奴隸主毒打，機緣巧合下隨著紅軍長征，十七年後回到家鄉，擔負起解放涼山的任務。丁政委猝聽自己母親與兄長被黑彝奴隸主沙馬木箚殺害的消息，第一反應並不是憤恨塡膺，而是「他感到悲哀；但同時又警覺到這事情發生得太突然，太不簡單，裡面一定隱藏著惡毒的陰謀。他不免沉思起來。」[124] 丁政委雖然悲痛，卻沒有失去理性，他斷定母親與兄長並非爲黑彝所害，

---

[122] 周揚，〈爲創造更多的優秀的文學藝術作品而奮鬥〉，《人民文學》第 11 期（1953），頁 1-14。

[123] 陳荒煤，〈創造偉大的人民解放軍的英雄典型〉，《解放軍文藝》第一卷第 1 期（1951），頁 37-44。

[124] 李喬，《歡笑的金沙江第三部——呼嘯的山風》（北京：作家出版社，1965），頁 75。

而是國民黨匪特所爲，並當機立斷派人送信給奴隸主，請他勿受挑撥，安然化解了一場流血衝突。在李喬的筆下的丁政委，智勇雙全，是兼有知識分子長處的新人典型。

《翻身記事》中的周大鐘更是如此，梁斌刻意將他與富農出身的副隊長李蔚作爲對照，凸顯出他堅持正確的路線政策，他一心爲公，將共產黨人的服從性與紀律性發展到極致，從他與擺渡老人老槐大伯的對話中便可以看出一二：

> 老槐大伯哈哈笑著說：「好！凡事多請示，多彙報，免得犯錯誤……咱共產黨就是這個老規程，事事都是有組織、有領導、有章程的。」……「咱毛主席老人家可知道啊，有什麼不懂得的，不會幹的，去請示他老人家吧！」
>
> 周大鐘聽了，渾身打個冷顫，說：「你說得是，大伯！我們共產黨人辦事是有所本的，要根據馬列主義、毛澤東思想。[125]

不僅如此，周大鐘更具有學習上進的精神，雖然自幼扛小活兒，但「談起學習來，當時他在班裡還是個模範」[126] 而他之所以如此努力，其原因與「革命」也脫離不了關係：

> 事實證明：文化水下低，學習比較高深的政治理論，就著實困難。直到現在，只要一有時間，他更加努力學習。於是，他從實際中得出一個這樣的概念：為了工作好，為了革命，還得好好學習文化。[127]

除了大公無私和絕對服從，農村積極分子更冠上「苦大仇深」的道德光環，再次確認了他們革命的正當性。這是知識分子望塵莫及的天然優勢。「根

---

[125] 梁斌，《翻身記事》，頁 124-125。
[126] 同前註，頁 119。
[127] 同前註，頁 119

正苗紅」工農出身的丁政委、周大鐘形象的出現，是張裕民、趙玉林形象的再進化，他們有勇有謀的特點，也逐漸取代了蕭祥、章品等人的地位。

新英雄形象經過主流意識形態的規訓與改革，而逐漸成型。他們代表的是一種共性，是共產黨決策的傳達者，是共產黨話語的轉述者，是黨的化身。這暗含著另外一層潛話語，那就是他們的身後的至高至大的領袖形象，「領袖」才是書中的英雄人物，因此必須剔除不符合英雄形象的正常人性，例如《美麗的南方》中英勇機智的杜爲人隊長卻害怕打針，在當時頗受評論者質疑：「他那害怕打針的懦弱表情和對全昭的曖昧態度，與他作為黨的領導者的高大形象是不符合的，這種描寫是對人物形象的一種損傷。」[128]《暴風驟雨》裡也曾描寫趙玉林中槍後大聲喊媽，懇求老萬給他一槍解決痛苦，在再版時，因爲有損英雄的形象而刪去了。[129]

英雄不僅逐漸朝著高大全形象走去，也慢慢出現一體化的特徵。這些人物在開始革命時往往只是基於對自身命運的反抗，不存有高深的理念或任何的意識形態，正是在革命的洗禮中，逐漸往共產主義集體價值觀靠近，最終蛻變爲正統的無產階級革命英雄。在此過程裡，這些準英雄們逐步拋棄自己原本不合乎共產主義集體價值取向的東西，拋棄自己身上原有的缺點，使自己符合純潔的革命道德標準。當完成了此一過程後，特殊的個人消失了，取而代之的是一個制式的革命英雄。而這些革命英雄就擁有極爲近似的面貌，他們沒有任何缺點，總是一心爲人民。「經過成功的敘

---

128 〈討論《美麗的南方》來稿綜述〉，原載《廣西文藝》（1962 年 4 月號），收入蒙書翰編，《陸地研究專集》（桂林：灕江出版社，1985），頁 226。

129 早期版本中，是這樣描寫的：等大家都走遠了的時候，趙玉林才松開咬緊的牙關，大聲叫痛「哎喲，媽呀，可痛死我了。」老萬查看他的傷勢，發現「沾著血的腸子從酒樽大的傷口，可怕的淌了出來」趙玉林接連兩次要求道：「給我添一槍吧」、「別費事了，給我添一槍吧，准不能好了。」（周立波，《暴風驟雨（上冊）》（新華書店，1949），頁 271。）

事，個人都成為一種抽象的共同本質的傳聲筒，成為一個抽象的存在，一個空洞的能指。」[130] 它最終指向的是英雄人物面貌、性格的一體化。此處的英雄代表著群眾的意志，而非個人的卓然不群。這是由於中國共產黨的歷史觀——「歷史，是無產階級革命鬥爭的歷史。」歷史既然是階級與階級之間的對立，那麼，所謂英雄當然承擔著全階級人民思想的代表，因此，1951 年電影《武訓傳》受到批判，周揚認爲：

> 電影《武訓傳》污衊了中國人民歷史的道路，宣傳了資產階級的反動思想，用改良主義來代替革命，用個人奮鬥來代替群眾鬥爭，用卑躬屈節的投降主義來代替革命的英雄主義，……是反人民的，反愛國主義的。[131]

事實上，這表明了中國共產黨的一貫觀點：「人民，只有人民才是重造歷史的動力」，[132] 可以說，備受讚揚的英雄們的背後，是廣大的無產階級，這些英雄們是經過一次次革命的洗禮，才成爲眾人尊敬的對象、學習的榜樣。其實這已經是暗中偷換了英雄的本質，在古代的傳奇中英雄應是卓爾不凡，突出於人群之中，是理想性的化身，但是，在土改小說以及其後的文學作品中，英雄已經去除掉所有私人化或個性化的部分，而成爲一個象徵性的代表，周揚明確地指出，英雄人物就是「最能體現無產階級革命理想的人物」，[133] 簡言之，「新時代的英雄」就是「具有集體主義思想和高

---

[130] 潘知常，《反美學——在闡釋中理解當代審美文化》（上海：學林出版社，1995），頁 24。

[131] 周揚，〈反人民、反歷史的思想和反現實主義的藝術〉，《新建設》第六期（1951），頁 70-72。

[132] 毛澤東，〈論聯合政府〉，《毛澤東選集（第三卷）》（北京：人民出版社，1966），頁 960。

[133] 周揚，《我國社會主義文學藝術的道路——1960 年 7 月 22 日在中國文學藝術工作者第三次代表大會上的報告》（北京：人民文學出版社，1960），頁 44。

度紀律性的人們」。[134]「新時代的英雄」非是個體，而是集體，是集體精神高度提純後的一個象徵形象，這其實暗含了另外一層寓意──「人民就是英雄。」毛澤東1959年所作的詩詞《到韶山》可爲此證：「別夢依稀咒逝川，故園三十二年前。紅旗捲起農奴戟，黑手高懸霸主鞭。為有犧牲多壯志，敢叫日月換新天。喜看稻菽千重浪，遍地英雄下夕煙。」[135] 毛氏所謂的英雄，泛指爲新中國的人民，這種從革命勝利得來的英豪之氣從中共建政開始，就深深植入了群眾的心中。加之以各種競賽、評比，推出了各式各樣的先進、模範、積極分子等人物；其中有突出成績、貢獻或英勇行爲的，更被稱爲英雄，怎麼不令人心生嚮往、欲仿效之？李銳曾說：

> 有一句話叫做「榜樣的力量是無窮的」。記得從我上小學的時候開始，同學們就被教導要向各種各樣的英雄們學習。……他們最顯著的特點有兩個，一是無限忠於毛主席，一個是「一不怕苦，二不怕死。」[136]

因此，大躍進時代有「我就是玉皇，我就是龍王，喝令三山五嶽開道，我來了」；文革時期則有「天下者，我們的天下；國家者，我們的國家。我們不說，誰說？我們不幹，誰幹？」在「繼續革命」、無限美化英雄的社會氛圍之下，文革之中紅衛兵運動的興起，是未曾親歷過戰爭環境的小將們在鬥爭中滿足英雄幻想，展現英雄氣概的機會，因其所造成的血腥與暴力，也就不足爲怪了。

二、變質的農村幹部

翻身農民以極大的勇氣掙脫幾千年來習以爲常的封建束縛，他們充滿著革命熱情，敢於鬥爭、與舊勢力決裂，並在中共的扶持之下，參加貧農

---

134 周揚，〈文藝戰線上的一場大辯論〉，《文藝報》（1958），頁2-10。
135 毛澤東，徐濤編著，《毛澤東詩詞全編》（武漢：湖北教育出版社，1995），頁203。
136 李銳，〈無言者的悲哀〉，《另一種紀念碑》（濟南：山東文藝出版社，2002），頁78。

團、民協會等地方基層和武裝組織，這使他們獲得了不同以往的經濟利益、政治地位和社會身分。他們取代了舊地方權威，成爲活躍於農村政治舞臺上的政治精英。作家對於這些新人物，都給予正面的肯定甚至是讚揚。但是當受欺壓者一躍成爲既得利益者時，就難保沒有以權謀私的情況出現，這對標榜「狠鬥私字一閃念」的共黨來說，無疑是極爲難堪的。當幹部異化，產生了以權謀私的行爲後，爲了維護黨的純潔性，就必須加以剔除，但是土改小說富有強烈的政治功利性，在對於描寫變質幹部的尺度上，就有其侷限性。一些異聲的作品如〈邪不壓正〉（1948）、〈網和地和魚〉（1947）等，反映了不同的農村幹部或他們身上存在的問題與缺點，而在當時受到了批判。在此情況之下，與主流意識形態不同的聲音是越來越微弱了。

對於幹部的變質，趙樹理以〈李有才板話〉（1943）中的陳小元清楚地展現出幹部變質的過程，陳小元出身貧苦，「小元家裏只有一個老娘，又沒有吃的，全仗小元養活」，[137] 被地主恒元陷害去受訓，沒想到因禍得福，成爲村內武委會主任，手上有了可與村長抗衡的權力，成爲當權派極大的威脅。恒元決定：「把他圍弄住，叫他也變成咱的人！」[138] 小元從有一股扭勁、有反抗思想的年輕人，短短一兩個月，就成爲「割柴派民兵，擔水派民兵，自己架起胳膊當主任。」[139] 究其原因，不過就是在村長的慫恿下穿上了新制服（公款做的）、插起了自來水筆（地主給的），但是當外在開始產生變化時，其實就是某種暗示，讓小元自覺身分地位不同往昔，刻意要與普通農民做出區隔，「總覺著不可以去鋤地」，[140] 這和中共所謂人民的勤務員，相距甚大。小元的變質固然源自地主階級因勢利誘、

---

[137] 趙樹理，〈李有才板話〉，《趙樹理小說選》（山西：人民出版社，1979），頁 37。
[138] 同前註，頁 38。
[139] 同前註，頁 39。
[140] 同前註。

推波助瀾下產生的變化，但如果說趙樹理寫出了一個人在面對權力的誘惑時，把持不住的普遍人性，也未嘗不可。

梁斌《翻身記事》裡的變質幹部劉登華也曾經經過一番心理掙扎，劉登華原本是個貧民，曾經給地主劉作謙做過月工，靠打短工、賣豆腐絲養活一家人。當減租減息時，地主階級受不住經濟上的壓力，不得不賤價出賣土地。他就趁這個機會花錢不多，買了劉作謙八九畝好地。本來劉登華也是官渡口村農會裡的積極分子，也受過無產階級教育：

> 他也明白：有了產業，就不是無產階級了。可是一頭是黨內的無產階級教育，一頭是土地的引誘，像來回拉鋸一樣，鋸抽在他的心上。[141]

這些幹部們不是不明白革命積極性與現實利益之間的矛盾，但是卻突破不了小農思想的侷限，無法抗拒唾手可得的好處，成爲中共「革命」的背叛者。

《太陽照在桑乾河上》中的張正典也屬於變質幹部，他受到錢文貴的引誘，成爲錢的女婿，並在丈人的慫恿之下，借他是個治安員來強奪了劉滿的土地，以致於與革命越距越遠：

> 他明白由於自己的婚姻，和很多意見的分歧已經得不到一部分幹部的支持，也明白莊稼主對自己是有所不滿的。……實際也的確是因為他年輕，沒經驗，沒有階級覺悟受了他丈人的欺騙。但現在他卻為了自己的安全，有意識的明白自己需要憑借一種力量來把劉滿壓住，不准他起來。只是，憑借什麼力量呢？於是他不得不更為關心，和極力活動來保持他丈人在村子中的勢力。他便不得不背叛了張裕民，而且小心的應付著這一群幹部，把一些聽到的，意會到的情況都拿去告訴錢文貴，同他商量，聽他的話。[142]

---

141 梁斌，《翻身記事》，頁 231。
142 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 241。

對於張正典這個人物，丁玲並沒有再費筆墨來鋪陳他的心理。如果說張正典與劉登華是忍不住慾望被拒斥於革命之外的變質幹部，那麼尚有一批假借革命逞其私慾的農村幹部，例如《暴風驟雨》中的張富英：

> 張富英，外號張二壞，原先家有二十來垧地，爹媽去世後，他又喝大酒，又逛道兒，家當都踢蹬光了。完了他找三老四少，五親六眷，拉扯些饑荒，開個煎餅鋪。仗著他能說會嘮，能寫會算，結交的又都是一些打魚摸蝦的人物，在屯子裡倒也自成一派。……。他能打能罵，敢作敢為。[143]

張富英鬥爭老崔家有功，但其原因卻是跟老崔家有仇，他的積極性是基於個人的私怨，這現象並非文學想像，這樣的情況屢見不顯，畢竟，「土改」是經濟關係、權力結構的大洗牌，也給農村的地痞流氓、不法分子提供了機會。一直關注這個問題的是趙樹理，1948 年 6 月 21 日，他在《新大眾報》上發表了〈發動貧僱農要靠民主〉的文章，他提到：

> 每個村子裡，都有一種靈活的滑頭分子，好像不論什麼運動，他都是積極分子——什麼實行賣什麼，吃得了誰就吃誰，誰上了台擁護誰。這些人，有好多是流氓底子，不止沒產業，也不想靠產業過活，分果實遲早是頭一份，填窟窿時候又回回是填窟窿，可是當大多數正派貧雇還不相信自己的時候，偏好推這些人出頭說話，這些人就成了天然的積極分子……[144]

這並不是單一特殊的情形，1947 年冬至 1948 年春，在中原解放區和其他新區的土改中，都出現了這樣的狀況：

---

143 周立波，《暴風驟雨》，頁 208-209。

144 趙樹理，〈發動貧僱農要靠民主〉，《趙樹理文集（第四卷）》（北京：工人出版社，1980），頁 1379。

……無論是開倉散糧，分發浮財，還是分配土地，基本群眾（特別是老實的貧僱農）都有顧慮，不大敢去要。得利最多的只是少數勇敢分子，而這些人中間，有相當一部分又是流氓分子、投機分子、遊手好閒分子等。[145]

這種投機分子，在中國歷史上並不陌生，事實上在許多次改朝換代的大變亂中，都可以看到他們的身影。而依照毛澤東在 1925 年〈中國社會各階級的分析〉中，將其定名爲「游民無產者」，是革命基本力量之一部分：「處置這一批人，是中國的困難的問題之一。這一批人很能勇敢奮鬥，但有破壞性，如引導得法，可以變成一種革命力量。」[146] 1927 年，毛澤東在《湖南農民運動考察報告》中更指出爲農村革命基本依靠物件之赤貧階級指「全然無業，既無土地，又無資金，完全失去生活依據，不得不出外當兵，或出去做工，或打流當乞丐的，或為非作歹做盜賊的，都是赤貧。」[147] 而參加革命的隊伍中不乏鄉間痞子，包括「那些從前在鄉下所謂踏爛鞋皮的，挾爛傘子的，穿綠長褂子的，賭錢打牌的。」[148] 但是他們擁有「一切破壞的工作，都只有他們做得出」[149] 的革命能量。王學泰對游民意識、社會作用有著深刻分析：

---

[145] 張永泉，〈第三次國內革命戰爭時期的土地改革〉，轉引自胡平，《戰爭狀態》（武漢：長江文藝出版社，2001），頁 221。

[146] 毛澤東，〈中國社會各階級的分析〉，《毛澤東選集（第四卷）》，頁 1196。

[147] 毛澤東，〈湖南農民運動考察報告〉，載《戰士》週報三十五、六期合刊（1927 年 3 月 5 日）。引文自毛澤東：《湖南農民運動考察報告》（新華書店，1927 年 3 月），頁 10。此版與 1949 年中共建政後出版的《毛澤東選集》中的〈湖南農民運動考察報告〉有許多不同處，此段文字在《毛澤東選集》中已刪去「或爲非作歹做盜賊的」之語。

[148] 毛澤東，《湖南農民運動考察報告》（新華書店，1927），頁 8。此句引文在《毛澤東選集》中已被刪除。

[149] 同前註，頁 11。此句引文在《毛澤東選集》中已被刪除。

> 他們脫離了社會秩序、失去角色位置，是沒有根基，隨時勢浮沉的一群。暫時獲得謀生的手段極不穩定，生活堪虞，前途渺茫，所以他們有一種不安全感焦灼感，這決定了他們對現存秩序的反叛性。從總體上來說，他們是反社會的，而且隨時都可能引發出破壞一切的能量。他們又很少有文化教養，因此也就沒有文飾的習慣。一些士大夫甚至普通人都要掩飾的心態、性格、觀念，在游民看來毫無必要，因此游民意識中往往赤裸裸地表現出中國傳統文化中的陰暗面。游民一無所有，為求生存，他們富有進擊精神，這一點與大多數國民退縮保守的性格不同，他們是我國傳統社會中最具有政治主動性的一夥，敢於索取屬於他們甚至不屬於他們的東西，特別是在社會動亂或改朝換代之際，他們是「敢為天下先」的，並常常在世事變化中獲得最大利益。[150]

在土地改革運動時，中國的游民意識得到最大的解放，在劇烈的社會沖突之中，個人欲望與人性陰暗面，得到了最大程度的開展與滿足。並以「翻身」的正義性取得革命中的合法地位。貧窮成爲他們最大的資本，《暴風驟雨》中描寫分果實和分土地占隊比號時：「我叫初福林。我們家三輩子都是吃勞金的，誰能跟我比？」[151] 而當時的作家們不是刻意忽略了這種現象的產生，就是避重就輕的解決了這些問題，例如周立波的《暴風驟雨》，最後靠著蕭祥重回元茂屯，成立貧僱農團，幫助郭全海奪回村政權。而農村積極分子身上的流氓氣息被漂淡，突出的是他們對鬥爭的熱情，並以此種熱情作榜樣，號召更多的農民參與革命。貧窮成爲一種政治資本，一種革命動力，並且藉由文本廣泛流傳。《暴風驟雨》中的趙玉林，是個外號「趙光腚」的貧苦農民，就算他一年到頭拼命勞動，卻還是讓全家三口人窮得連褲子都穿不上。因爲貧窮，他義無反顧的成爲革命領頭羊；因

---

150 王學泰，〈被忽視的游民與游民文化〉，查詢網址：http://m.aisixiang.com/data/87276.html

151 周立波，《暴風驟雨》，頁 328。

爲貧窮，使他擁有對其他窮人的同理心，寬厚仁愛的對待眾人；因爲貧窮，他願意挺身而出，保衛勝利果實，犧牲遇難在所不辭。不管他的形象是否眞實，他都是土改小說中最具藝術感染力的一個人物。但是當這樣的思維邏輯出現，就決定了農民英雄的本質。無產階級革命自此結合了中國傳統的「劫富濟貧」觀念，利用「替天行道」的模式，確立貧窮的道德觀。此種與階級意識緊密結合的道德觀念，決定了農民英雄的誕生。

作爲評論者，我們不能批判作家筆下的理想人格是虛假的政治理念，但此理想人格的根源是階級的論點，就很令人質疑了。小說中描寫的正面形象農村積極分子，皆是大公無私，如同郭全海在分馬、分田中的表現，便可略知一二：

> 他尋思他負責這屯子工作，把這屯子工作搞好了，人人分了可心地，個人還愁啥？大夥都好，他也會好。他是共產黨員，蕭隊長對他說過，共產黨員就得多想人家的事，少打自己的算盤，他覺得有理。[152]

但是，實際上大多數農民，抱持著老孫頭而非郭全海的想法，長期主編延安通俗報刊《邊區群眾報》的胡績偉曾經評論：

> 農民中雖有很多革命分子，有捨己救人的人，有一心為公的，有真誠坦率的人……但總的說來，一般農民是私心較重的，思想是相當保守的，心胸比較狹窄的，眼光比較短淺。這恰恰是「髒」、是「不乾淨」。對知識分子，一般的說也是自私自利，患得患失，但因為他們有知識，思想不那麼保守，眼光比較看得遠，因而易於傾向革命，這也是客觀事實。拿這點來說，知識分子「不乾淨」、農民「最乾淨」也是站不住腳的。[153]

[152] 同前註，頁 393。
[153] 胡績偉，《青春歲月——胡績偉自述》，頁 218-219。

當然，在土改小說中正面人物（尤其是黨員）的身上，是絕對看不到這種現象的，但在陳殘雲《山谷風煙》中，卻出現具有黨員身分的進步農民劉二柱與心儀對象阿娟之間的兩人對話：

劉二柱叫住她：「你評階級的時候，還是回到高坡村來好，大夥熟悉你。」

阿娟站住，問二柱：「我在高坡評了階級，分田在那裡分？」

劉二柱道：「我不知道，得你自己作主。」

阿娟帶一點試探的口氣：「我想和細芳住在一起，跟她在竹坑村分田。」

劉二柱說：「竹坑沒有大地主，沒好房子分，細芳那小屋子，怎能跟你長住下去？人家朱石剛日後要成親的，細芳也得另找房子住。」

阿娟問：「我在高坡分田，也能分到房子？」

劉二柱說：「會分到的。」[154]

劉二柱要阿娟回高坡村分田，因爲竹坑沒有好房子。劉二柱與郭全海的表現可說是差距甚遠，但事實上，劉二柱的行爲可以說更接近眞實的人性。姑且不論陳殘雲是否刻意爲之（《山谷風煙》於 1978 年寫就，1979 年出版），還是無意間留下的文本裂隙，都爲我們保有了觀察的另一種面向。不過以整體來說，中國革命既然是農民革命；既然革命文藝要爲工農兵服務，那麼農民階級作爲實質革命的主體，痞子游民的特質被淡化、流氓無產者在文本中被邊緣化，實屬必然。農民英雄才是重點刻劃的角色。

另外，在激烈的階級鬥爭中，依附地主的腐化幹部們，最後多半得到「罪有應得」的結局，是土改小說模式化的書寫策略，同樣的情形在《暴

[154] 陳殘雲，《山谷風煙》，頁 458。

風驟雨》也可以看見，其中有著不同聲音而遭到嚴厲的指責與批判的是李克異〈網和地和魚〉（1947）。〈網和地和魚〉描寫漁夫譚元亭土改後當上基幹隊班長，他本來與地主孫把頭有著血海深仇，孫把頭陷害了其兄長，霸佔了嫂子，但是土改過後，孫把頭的女兒誘惑了他，唆使他藏槍，他一方面感到自己對不起女友魏素英，一方面又陷入「地」和「魚」這兩種生活方式的困難選擇，最後他迷途知返，向眾人坦白，並得到大家與女友的原諒。李克異的寫作主要著重在主角的心理沖突與矛盾，而非激烈的階級鬥爭，因此被批判也是理所當然。1948 年 10 月，周立波發表了〈莊嚴的現實不容許歪曲——評〈網和地和魚〉〉，周立波開宗明義，將〈網和地和魚〉定位爲「一篇用土地改革做幌子的頽廢腐朽的三角戀愛的小說。」，[155] 周立波的矛頭直指譚元亭的角色塑造，尤其是譚元亭忍不住誘惑與孫把頭（地主）之女發生了性關係：

> 他倒在一個熱熱的軟軟的東西上。立刻，他知道這是個女的，因為有兩條光滑的手臂，纏繞在他脖子上一他想跳起來，但是，跳不起來。跳不起來，就不跳吧，但是心跳得真邪乎。他媽的，這是怎的啦？全身像火燒似的，平生第一次，二十二歲，女的……你還問什麼？[156]

周立波在文章中義憤填膺的質問：

> 這女的是誰？是在偽滿告他哥哥做「通蘇犯」，給整死了，又糟蹋了他嫂嫂的仇人孫警長的女兒。孫警長是個抽大菸的胡子頭，是他親手

---

155 周立波，〈莊嚴的現實不容許歪曲——評〈網和地和魚〉〉，《文學戰線》第 1 期（1948），頁 22-25。

156 李克異，〈網和地和魚〉，原載於《東北文藝》第二卷第六期（1947），收入張毓茂主編：《東北現代文學大系第 2 集短篇小說卷（上）》（沈陽：沈陽出版社，1996），頁 1504。

> 槍斃的。他身為基幹隊的班長，能和自己的仇人，胡子頭的女兒胡搞，沒有一丁點兒階級仇恨嗎？[157]

因此他完全不同意李克異這樣塑造土改運動中的農村幹部形象，他指出：

> 絕不能以欣賞的容忍的態度。必須批判，必須指摘，必須告訴讀者們：「看哪，多麼醜的人，大夥都不要學他」。而且必須寫出共產黨和農工會早已知道他的不對頭，終於把他撤職了，這樣才合乎現實……作者當著正面人物的魏素英，卻戀著他，生怕失掉他，這是對於現實，對於翻身農民的歪曲的寫法。[158]

有趣的是，在《暴風驟雨》中亦有韓老六指使女兒韓愛貞勾引幹部楊老疙瘩的情節：

> 在燈光裏，她穿著一件蟬翼一般單薄的白綢衫，裏面襯的水紅小褂子。前胸突出。下面穿一條青綢褲子。她的頭髮鬆鬆散散的，好像是剛睡了起來似的。楊老疙瘩神魂動蕩，手腳飄飄了。
>
> ……
>
> 民歌裏說：「多少私情笑裏來。」破鞋勁的女人本能地領會這一點。這女人用笑聲，用她胖手背上的梅花坑，用她從日本人森田那裏練習得來的本領，來勾引老楊。[159]

同樣都是寫美人計的誘惑，周立波的描寫情色場面也不遑多讓，但問

---

157 周立波，〈莊嚴的現實不容許歪曲——評〈網和地和魚〉〉，《文學戰線》第 1 期（1948），頁 23。

158 同前註，頁 24。

159 周立波，《暴風驟雨（上冊）》（新華書店，1949 年 5 月），頁 196-197。此描寫在 1956 年的第 2 版中稍有修改，將「前胸突出」改爲「胸脯突出」（周立波，《暴風驟雨》（北京：人民文學出版社，1956 年 8 月北京第 2 版），頁 162）。而在 1977 年版本中第一段話已被刪成：「在燈光裏，她穿著一件蟬翼一般單薄的白綢衫，下面穿一條青綢褲子。」第二段話則完全被刪除。

題在於人物的屬性，楊老疙瘩是腐化幹部，被識破後「楊老疙瘩在元茂屯站不住腳，蹽到外屯收買貓皮去了。人們不久忘了他，就像他死了似的。」[160] 而譚元亭卻是作為正面人物來描寫的，這完全不利於「革命英雄」的人物塑造。基於同樣的理由，周立波對郭全海的形象也做了修改。

在《暴風驟雨》裡描述郭全海當上了農會副主任，某天到工作隊去合計事情，天黑才回到東家李振江家中，李家無人幫他開門，他只得翻柳樹障子進去，結果被李家正屋放出的惡狗咬傷了腳脖子，「皮開肉裂，熱血直淌」。[161] 第二天，李振江的妻子又藉故指桑罵槐地奚落了他一頓，最後牛被迫地離開了李家，在這個情節中，看出的是雙方階級的對立與貧農的苦大仇深。但 1949 年的初版中，在郭全海被咬傷和被李振江的妻子羞辱之間，有一段插敘描寫本來對郭全海和顏悅色的李振江的妻子態度丕變：

> 李家屋裏的，李韓氏，也變了樣子。這個腰大腿粗的三十來歲的女人，對郭全海原是不錯的。她瞅著年輕結實的郭全海，就像乾渴的人看見一個霜紅的山梨似的歡喜，兩眼老是在他的身上轉。有一回，李振江不在，他們的小丫蛋也出去玩去了。女人躺在東屋南炕上，哼呀哈的說腦瓜子痛，叫郭全海進去給她拔火罐。郭全海正在下屋補簑衣，聽見叫喚，撂下手裏的椴木皮子，到外屋找了個瓦罐，送進裏屋。女人臉上紅乎乎，仰臥在炕上，敞開小布衫，露出她的粗膀子和大胸脯。看見小郭走進來，她扭轉頭來，斜著眼睛對郭全海輕巧的笑著，並不提起拔火罐這事。她沒有病。郭全海把瓦罐撂在炕頭上，就往外走，走到院子裏，只聽得女人在裏屋叫喚，聲音裏混雜著埋怨：「小雜種，你這可不把人坑死哪。」往後，有好長一個時候，女人還是對郭全海有意，近來變了，特別是郭全海當上農會副主任以後，男男女女，川

[160] 周立波，《暴風驟雨》，頁 137。
[161] 同前註，頁 89。

> 流不息來找他，敵人加女人，敵意加醋意，她的眼睛再不沖著這年輕的莊稼人笑了。[162]

在初版中，郭全海也曾面對女色的誘惑，雖然他堅定地拒絕，但是這樣的描述明顯混淆了階級意識，李振江之妻對郭全海的恨意夾雜了私人的愛欲，不再是純粹的階級仇恨，因此在二版時已經被刪除了。連抗拒誘惑的郭全海尚且需樣潔化處理，更何況是屈服於慾望之下的譚元亨？在這樣的邏輯下，〈網和地和魚〉成爲一篇「色情的」、「獸性的」文學，周立波所指出的其他缺失，如文章的形式和譚元亨對土地的愛恨交織，只是附加的部分，周立波眞正針對的是譚元亨這個形象嚴重偏離了當時對於人物塑造的規律的問題。而周立波的這篇批判文章（〈莊嚴的現實不容許歪曲——評〈網和地和魚〉〉）也開啓了東北文壇上對悖離時代精神作品批判的序幕。而此文章更幾乎斷送了李克異的寫作生涯。

對於描寫幹部的要求嚴格在政治上有著更深層的意義，土地改革運動除了解放農民，滿足農民的土地需要，在顚覆農村傳統權力架構的同時，也要建立農村基層組織，因此著意刻劃變質幹部，容易模糊焦點，影響了上令下達、城鄉相通的統一政權形象，也無助於提升「黨」的形象，因此，在土改小說中幹部形象的塑造，不僅僅是藝術審美的考慮，更有著政治方面的顧忌。

經由《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》中張裕民、程仁、趙玉林、郭全海等初步勾勒，農村幹部形象逐漸深化成熟，慢慢形成「十七年」小說中農民英雄。在此過程中，文學作品經過不斷的文藝批判與政治規訓，作家筆下的農民英雄們越來越神聖化、純粹化，無私無欲、犧牲奉獻，在高度的政治自覺與強烈的革命意是的遮掩下，他們的個人特點被抽離，主

---

162 周立波，《暴風驟雨（上冊）》（新華書店，1949 年 5 月），頁 129-130。

體性格被簡化，農民英雄成為回應時代召喚而被創造出來的產物，[163] 最終演變成「在所有人物中突出正面人物、在正面人物中突出英雄人物、在英雄人物中突出中心人物」的「三突出」模式。而其雛型正是土改小說中的革命積極分子。

第三節　地主階級

「地主」這個人物形象，在百年來的現當代文學中都佔有一席之地，從五四時期魯迅所塑造的阿Q的「米飯班主」——趙太爺；三十年代茅盾《霜葉紅似二月花》中的趙守義；四十年代丁玲《太陽照在桑乾河上》暖水屯上的陰影——錢文貴，再進一步發展到惡名昭彰的四大地主，以及進入新時期後，諸如陳忠實《白鹿原》中白嘉軒那樣有文化、樂善好施的正面地主人物，地主形象的嬗變大致上反映出文學及社會的變遷、書寫歷史語境的變化。而在土改小說中，地主階級理所當然的被視為反面人物，這是因應政治的需要，符合歷史發展的要求，也才能夠映襯出革命力量的壯大、人民群眾的自覺歷程。

一、地主形象生成的歷史語境

毛澤東早在1925年〈中國社會各階級的分析〉中就將地主階級當作

[163] 1953年，文化部副部長、黨組書記周揚在講話中指出：「在現實生活中，新的人物正在湧現出來。而文藝創作的最崇高的任務，恰恰是要表現完全新型的人物。……文藝作品所以需要創造正面的英雄人物，是為了以這種人物去做人民的榜樣，以這種積極的、先進的力量去和一切阻礙社會前進的反動的和落後的事物作鬥爭。」（周揚，〈為創造更多的優秀的文學藝術作品而奮鬥〉，《人民文學》第11期（1953），頁1-14。）

阻礙中國生產力的主要因素：

> 在經濟落後的半殖民地的中國，地主階級和買辦階級完全是國際資產階級的附庸，其生存和發展，是附屬於帝國主義的。這些階級代表中國最落後的和最反動的生產關係，阻礙中國生產力的發展。他們和中國革命的目的完全不相容。特別是大地主階級和大買辦階級，他們始終站在帝國主義一邊，是極端的反革命派。其政治代表是國家主義派和國民黨右派。[164]

1927 年五月發布的〈湖南農民運動考察報告〉則更進一步，將不法地主階級與封建勢力結合在一起，他指出：

> 宗法封建性的土豪劣紳，不法地主階級，是幾千年專制政治的基礎，帝國主義、軍閥、貪官污吏的牆腳。打翻這個封建勢力，乃是國民革命的真正目標。[165]
>
> ……
>
> 必須把一切紳權都打倒，把紳士打在地下，甚至用腳踏上。[166]

在此時，毛澤東針對的還是所謂「土豪劣紳」、「不法地主階級」，但是對於地主階級的概念依然模糊，地主是反革命的、是封建勢力的中堅力量，但是怎樣算是地主階級？尚未有嚴格意義上的劃分標準。因此在 1933 年 10 月發表的〈怎樣分析農村階級〉對地主的定義爲：

> 佔有土地，自己不勞動，或只有附帶的勞動，而靠剝削農民為生的，叫做地主。地主剝削的方式，主要地是收取地租，此外或兼放債，或

164 毛澤東，〈中國社會各階級的分析〉，《毛澤東選集（第一卷）》，頁 3-4。

165 毛澤東，〈湖南農民運動考察報告》，《毛澤東選集（第一卷）》，頁 15。

166 同前註，頁 17。

> 兼雇工，或兼營工商業。但對農民剝削地租是地主剝削的主要的方式。[167]

毛澤東在〈中國革命和中國共產黨〉（1939 年 12 月）一文更是對地主階級進行了明確的定位：

> 地主階級是帝國主義統治中國的主要的社會基礎，是用封建制度剝削和壓迫農民的階級，是在政治上、經濟上、文化上阻礙中國社會前進而沒有絲毫進步作用的階級。因此，作為階級來說，地主階級是革命的對象，不是革命的動力。[168]

至此，衡量地主的標準大致完成，而「不法地主階級」的範圍慢慢延伸，在〈中國革命和中國共產黨〉中已變成了包羅開明仕紳、經營地主等廣泛的「地主階級」一詞，而毛澤東對地主「反革命」的定調大致底定。不過，在抗戰時期，由於抗日民族統一戰線[169] 的策略指導下，地主與農民（或雇主與長工）之間的鬥爭尚未如此對立，例如在〈四十五元加四十五斗〉（路一，1944）中，似乎可以看見不同的面向，長工趙大馬因教訓牲畜與主家三喜嬸子發生齟齬，村長居中調解，趙大馬進屋時忘了彎腰，腦袋結結實實地撞到門框上。三喜嬸子：「這會兒一聽見大馬的腦袋撞到門框上，由不得心疼地說：哎喲我那兒！快來叫嬸子看看。」[170] 三喜嬸子是趙大

---

167 毛澤東，〈怎樣分析農村階級〉，《毛澤東選集（第一卷）》（北京：人民出版社，1966），頁 113。

168 毛澤東，〈中國革命和中國共產黨〉，《毛澤東選集（第二卷）》（北京：人民出版社，1966），頁 601。

169 對日抗戰期間，中國共產黨確立了關於建立抗日民族統一戰線策略的總路線，提出「黨的任務就是把紅軍的活動和全國的工人、農民、學生、城市小資產階級、民族資產階級的一切活動匯合起來，成為一個統一的民族革命戰線」。

170 路一，〈四十五元加四十五斗〉，康濯主編，《中國解放區文學書系·小說編（第四卷）》（重慶：重慶出版社，1992），頁 2742-2750。

馬的主家，但她似乎未與趙大馬有血海深仇，兩人之間的爭執其實屬於日常生活的摩擦，對於趙大馬也表示的衷心的疼惜：「說實在的，我從來沒拿大馬當過外人，他穿房入屋，老少不避，像一家人一樣。」，最後在村長的調停之下，兩者都進行了自我批評，而三喜嬸子則爽快的提高了趙大馬的工價，兩人和樂相處。但隨著抗戰結束，土地改革的政策迫在眉睫，要驗證土地改革的道德合理性與正義性，地主的形象就必須與「惡霸」相結合，營造出魚肉鄉里、無惡不作的人物形象。這種創作思維主導了文學作品中對地主形象的塑造，產生了眾所周知的四大地主：黃世仁、[171] 周扒皮、[172] 南霸天[173] 和劉文彩。[174] 在四大地主當中，除了劉文彩確有其人外，其餘的南霸天、周扒皮、和黃世仁皆爲藝術加工後的產品，近年來，

---

171 黃世仁是《白毛女》中的惡霸地主。他爲了逼債，逼死了貧僱農楊白勞，楊白勞的獨生女喜兒被搶進黃家，遭黃世仁姦污。喜兒逃走後躲入深山裏，以偷吃山神廟的供果爲生。由於長年累月不見天日，營養不良，頭髮全白，變成了「白毛女」。最後，喜兒的青梅竹馬大春隨八路軍回鄉，在山洞裡找到喜兒，替她申冤雪恨。

172 周扒皮是戰士作家高玉寶的長篇自傳體小說中的人物。周扒皮是吝嗇小氣的地主代表，他爲了催促長工們早起去幹活，半夜三更偷偷摸摸趴到雞籠子裏學雄雞打鳴，引起雄雞紛紛啼叫。雞一叫，長工們便不得不提早起床。後來，長工們設計，故意將周扒皮當作「偷雞賊」痛打了一頓。這個故事並收錄於小學語文課本中，承擔了教育中國大陸兒童階級觀念的責任。

173 南霸天是《紅色娘子軍》裏的地主角色。海南島椰林寨的惡霸地主南霸天，作威作福，其婢女吳瓊花不堪受辱，在多次出逃未遂後終於成功逃入密林。後來吳瓊花參加了由共產黨領導、女戰士組成的紅色娘子軍，並且帶領娘子軍，配合主力部隊攻入椰林寨，擊斃南霸天，消滅了南霸天的地主武裝。

174 劉文彩是四川省大邑縣的大地主，根據指控，劉文彩喝人奶，他家並設有「水牢」，曾經把貧農冷月英關在「水牢」裏。1965 年 6 月，由四川美術學院雕塑系師生 5 人、當地美工和民間藝人一起集體創作的大型泥塑群雕《收租院》以地主莊園收租院爲背景，把地主壓榨農民血汗的場景形象化，文革期間全國巡回展出，轟動一時，並將劉文彩的莊園改建成「階級鬥爭教育展覽館」，供人參觀，記載其事的〈收租院〉亦收錄於中國的小學課文中。

不斷有人指出南霸天、周扒皮的原型人物與藝術形象之間差距甚大，[175] 並非十惡不赦的壞人；劉文彩的故事也頗受歷史研究者質疑，[176] 不管眞僞，他們的惡霸地主形象的確是深植人心，也在中國文學作品之中占有獨特的地位。

二、地主形象主要類型分析

(一) 惡霸．漢奸．反革命

「地主」在土改小說中作爲一個特定的階級，承載了社會歷史意義，具有一定的政治功能，在階級意識和鬥爭意識的強化之下，惡霸地主[177] 的出現頻率自然極高，若以土改小說的兩部扛鼎之作《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》來說，錢文貴與韓老六，正是地主階級的代表人物，前者的

[175] 周扒皮的其原型周春富在 1947 年於開批鬥會時被活活打死。據黃店屯村的孔慶祥回憶，「有一年我在到黑龍江的火車上，正好遇見高玉寶，我問，大舅，有半夜雞叫這回事嗎？他沒吭聲，說這是文學創作的藝術性問題。然後又說，咱們這兒沒有，不代表全國其他地方就沒有。」（杜興，〈周扒皮的 1947〉，《晚報文萃》第 20 期（2008 年），頁 40-41）。

[176] 1999 年 11 月陝西師範大學出版社出版了笑蜀的《劉文彩眞相》一書，書中以嚴謹的材料否定了冷月英對劉文彩設置水牢、殘害貧下中農的控訴，所謂的「在劉文彩的佛堂側近一個角落裏，秘密修建了水牢。據說，修建水牢的工人在完工後全部被殺害了。究竟水牢裏害死了多少人，很難估計……這個人間地獄裏灌滿了水，屍骨堆積，冰冷刺骨。腥臭難當。牢裏還有一個囚人的鐵籠，上下四周密布鐵刺和三角釘，被關進去站不能站，坐不能坐，眞休想活命。」冷月英之言後來被確認爲子虛烏有，其本人在接受陳列館人員調查時稱，「是縣委要我那樣講的」。（參閱笑蜀，《劉文彩眞相》（西安：陝西師範大學出版社，1999）。）

[177] 所謂惡霸地主，在中央人民政府政務院關於劃分農村階級成份的決定中指出：「凡稱惡霸，是指依靠或組成一種反動勢力，稱霸一方，爲了私人的利益經常用暴力和權勢去掠奪人民，造成人民生命財產之重大損失，查有實據者。」

形象尚有爭議，但《暴風驟雨》中的韓老六則是不折不扣的惡霸代表。[178]

韓老六濫用暴力，「常常提根大棒子，遇到他不順眼不順耳的，抬手就打」；[179] 好色貪婪，「好娘們他都想盡千方百計去糟蹋，好地土他要想方設法去霸占」；[180] 他強取豪奪、謊言欺騙，霸占大家合修的水井，書中所有的正面人物，幾乎都對他懷有仇恨。趙玉林去借糧卻被韓老六要求以媳婦爲代價，趙玉林不從，就被他連抓幾回勞工（抓勞工就是爲日本人出勞役）九死一生，被罰跪碗碴子。致使妻子要飯，女兒餓死。郭全海的父親被韓老六設計賭錢，輸光家底後氣得重病，在寒冷的雪天中，一息尚存的他被棄置門外活活凍死，他自己爲韓家白幹一年，還被抓了勞工。白玉山爲了韓家放馬吃自家莊稼事和韓老六打官司，作爲苦主的白玉山被關進縣大獄，就因爲家裡的豬掀倒韓家一棵洋粉蓮，被韓老六整死了一個孩子和一只殼郎（豬）。老田頭努力三年蓋成新屋，一家三口剛搬進東屋，當天韓老六就叫人把三匹馬、一匹騾子牽進西屋做了牲口圈，又試圖強姦老田頭的女兒裙子，最終將其打死。……韓老六的罪行罄竹難書，不管用現今或當時的道德標準，韓老六都萬死難辭其咎。

《太陽照在桑乾河上》中的錢文貴則不同於韓老六明目張膽的惡霸行爲，丁玲自己說：

> 最初，我想寫一個惡霸官僚地主，這樣在書裏還會更突出，更熱鬧些。但後來一考慮，就又作罷了，認為還是寫一個雖然不聲不響的，但仍

178 作爲韓老六的原型，現實中被劃爲「惡霸地主」的韓向陽本人，其實並不那麼富裕。尚志市文聯主席隋禎說，韓老六實際上是經營地主，自己沒有地，像中間人一樣替人收租，「也沒有啥，這一點跟書上寫的不一樣。」83 歲的「土改」老人呂克勝，回憶韓老六時談道，韓其實「就那麼三間小房，擱現在還不如咱自家蓋的小倉」（張鷺，〈《暴風驟雨》內外的元茂屯〉，《中國新聞周刊》（2008 年 8 月 21 日））。

179 周立波，《暴風驟雨》，頁 11。

180 同前註，頁 58。

是最壞的地主吧……在我的經驗中，知道最普遍存在的地主，是在統治一個村。[181]

在選擇地主形象上，同樣我也費了很多考慮。有各種各樣地主。一種是惡霸地主像陳武一樣強姦婦女、殺人；一種像錢文貴這樣的地主。究竟要什麼樣的地主呢？……我考慮來考慮去，我想，地主裏有很多惡霸，但是在封建制度下，即使他不是惡霸，只那種封建勢力，他做的事就不是好事，他就會把農民壓下去，教人抬不起頭來……我認為：在某種意義上，他比惡霸地主還能突出的表現了封建制度下地主階級的罪惡。所以說這個形象還是從我思想中來的。思想先決定了，然後才選擇了這個他。我常常選擇人物都是從思想裏來的。[182]

《太陽照在桑乾河上》有個未正面描寫的惡霸陳武，此人與韓老六類似：「誰要在他的地裏走過，誰都得挨揍，他打人，強奸女人、都只是家常便飯。他買賣鴉片，私藏軍火，也是無論什麼人都知道的」。[183] 丁玲卻迴避了陳武，而別闢蹊徑，構建了錢文貴這個人物，而此形象也使研究者展開不同的論述。

錢文貴的形象較韓老六來的複雜，錢文貴的經濟能力極高，雖然只有六七十畝地，但日子過得比一般人都要舒服，且有排場，生活「簡直跟城裏人一樣，斷不了的酒呀，香片茶呀，常吃的是白面大米，一年就見不到高粱玉菱窩窩，一家人都穿得很時新。」[184] 若按照佔有土地的標準來看，錢文貴算不上地主，而且他分了五十畝土地給兩個兒子，工作隊到來時，名義上他一家三口（夫婦倆加上黑妮）只有十幾畝地了。所以，單純按土

---

181 丁玲，〈關於《太陽照在桑乾河上》的寫作〉，《人民日報》第 7 版（2004 年 10 月 9 日）。

182 丁玲，〈思想、生活與人物〉，《人民文學》第 3 期（1955），頁 120-129。

183 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 46。

184 同前註，頁 10。

地佔有數量評定，錢文貴並非實質意義上的地主。他也不若韓老六明目張膽的魚肉鄉里，因此，許多研究者認爲，錢文貴的罪行不致死：「從農民口裏傾訴出來的錢文貴的罪行，不外乎：第一剝削了農民幾十年；第二，欺騙劉滿的爹開磨坊，讓他賠了錢；第三，把劉滿的二哥拉去當兵。被指責的這幾條罪行，無一條是不可以辯護的。」[185] 的確，表面上錢文貴並無致死的罪過，但是實質上，他確實有其可議之處，從他的發跡過程來看，可以發現他的權勢是與上層政治勢力勾連而來：

> 同保長們都有來往，稱兄道弟。後來連縣裏的人他也認識。等到日本人來了，他又跟上層有關係。不知怎麼搞的，後來連暖水屯的人誰該做甲長，誰該出錢，出伕，都得聽他的話。他不做官，也不做鄉長，甲長，也不做買賣，可是人都得恭維他，給他送東西，送錢。大家都說他是一個搖鵝毛扇的，是一個唱傀儡戲的提線線的人。他就有這麼一份勢力。[186]

與猛然發家的韓老六一樣，「錢文貴好像是個天外飛來的富戶」，[187] 只是《暴風驟雨》表述的更爲清楚：他（韓老六）家本是中等人家，「在舊中國，他開始發家，在「滿洲國」，仗著日本子幫助，家業一天天興旺」[188] 兩部作品中都暗示著兩人的「猛然發家」，與戰爭脫不了關係，其財富來源極其模糊，絕不似平常農民所推重的、如同顧湧般勤儉致富的發家方式。這就不僅意味著兩人的家產是不義之財，且在國家大義上有所虧欠。此外，錢文貴的本質亦可從群眾的眼光中略知一二：

185 劉再復、林崗，〈中國現代小說的政治式寫作——從〈春蠶〉到《太陽照在桑乾河上》〉，唐小兵編，《再解讀：大眾文藝與意識形態》，頁 45。

186 丁玲：《太陽照在桑乾河上》，頁 10。

187 同前註，頁 10。

188 同前註，頁 58。

> 村子上的人遇見了他，賠上笑說：「錢二叔，吃啦嗎？」遇不著最好，都躲著他些，怕他看你不順眼，在什麼看不見的地方就來害人。他要坑害人可便當，不拘在哪裏說幾句話，你吃了虧還不知道這事從哪兒說起，究竟是誰的過。老百姓背地裏都說他是一個「尖」，而且是村子上八大尖裏面的第一個尖。[189]

其實丁玲已經很明確地揭示出錢文貴的本質，他笑裡藏刀、陰險狡詐，成爲村中眾人害怕的對象，他唆使任國忠替他跑腿，暗示他寫黑板報告發李子俊，轉移焦點，又挑撥任國忠對李子俊產生反感，錢文貴事實上是在暖水屯興風作浪的元兇。

他的權勢隱然影響到眾人的日常生活，這使他成爲眾矢之的，他的確是暖水屯的暗中統治者，但若將其視爲鄉村菁英、宗族領袖，恐怕失之偏頗。不過，以書中所描述的錢文貴的形象的確沒有韓老六一般令人髮指，這是丁玲的特別之處，但確實也使《太陽照在桑乾河上》的藝術感染力不若《暴風驟雨》來的強。

大多數惡霸地主同時具有漢奸的身分，才能讓他們在戰爭的環境中如魚得水，如《太陽照在桑乾河上》的錢文貴、江世榮；《暴風驟雨》的韓老六，這使他們除了爲富不仁的道德缺陷外，還在民族大義上的節操有虧，成爲眾矢之的。

中共建政之後，階級鬥爭理論更爲熾盛，爲了營造階級間勢不兩立的氛圍，作品中的地主形象塑造的更加反動與邪惡，他們必定站在廣大農民所代表的進步勢力的對立面。除了更爲強調人物的階級屬性，還刻意誇大地主在政治上的反動性，幾乎每個地主都與國民黨政權有聯繫，不但破壞土改，還組織武裝，妄想捲土重來。例如《春回地暖》中的章耕野僞裝成開明紳士，他積極參與到村子中的支前迎解、減租退「穩」、修路砌橋等

---

[189] 同前註，頁 10-11

公共事務，但實際上是國民黨的退伍軍官，並組織秘密集會，散播謠言，採取各種方式來破壞土改。陸地《美麗的南方》中的地主覃俊三誣指韋廷忠的父親是賊，藉機併吞了他們家的田產，並讓韋廷忠娶了自己玩弄過且已經懷孕的丫環阿桂。土改隊進村後，他爲了滅口，殺害了阿桂。不僅如此，他更是跟表面上是開明士紳的何其多勾結，最後被群眾與土改隊員識破眞面目，在狐狸窩（美國教堂）中搜出電臺、手槍、炸藥、文件和反動傳單等證據。這些人物形象在主流意識形態的框架之下，不免出現雷同化、類型化的弊端。

(二) 膽小怕事型

丁玲在《太陽照在桑乾河上》中的李子俊是膽小怕事型地主的代表。李子俊是個窩囊儒弱的地主，他是個師範畢業生，被錢文貴坑害當了甲長，江世榮當甲長時「憑著日本人勢力，吞了咱們的配給布」[190] 又「亂派款項，亂派伕子。」[191] 江世榮中飽私囊，發了大財，但是李子俊當甲長時卻對得向村上幾個大頭發薪水，一家一家的送糧食去，老百姓罵他，錢文貴等人串通了騙他，他裡外不是人，「把錢賠光了，又賣房子又賣地」，[192] 土改時，他怕的躲在果園裡，最後終於逃跑了，他不會算計、不諳人情世故、不懂生存之道，但暖水屯人對他顯然是接納、寬容的，合作社主任任天華說「要把李子俊的地拿了，他准得討飯」[193]、在鬥爭李子俊的問題上，李昌與張正典也產生了分歧，連工作人員老董「以他的對村子上的了解，和他用一個農民的直感，」他覺得「李子俊平日的某些小恩小惠，也會使

[190] 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 224。
[191] 同前註，頁 229。
[192] 同前註，頁 159。
[193] 同前註，頁 53。

人覺得對他太過了。」[194] 對照於工作隊員楊亮的痛心疾首，他們的態度和緩許多：

> 楊亮簡直覺得只有用痛苦兩個字來形容自己的心情了。像李子俊那樣的封建地主，應該被清算的，而且應該很徹底。但農民還沒有階級覺悟以前，他們不清楚惡霸地主的相互關係，他們恨惡霸比恨地主更甚，如果不先打倒這種人，他們便不敢起來。[195]

丁玲似乎有意將此種「鄉村的」聲音與「政權的」聲音並列，對於楊亮而言，李子俊與錢文貴是同一個等級上的人物，先打倒錢文貴只是因爲策略上的考量，而農民則顯然對李子俊和錢文貴有所區別。對農民來說，「好人」與「壞人」才是他們評量人物的標準。但不管有意或無意，丁玲寫出了在土改前期，階級話語與鄉村實際狀況的裂隙。[196]

《太陽照在桑乾河上》裡還描寫了一個篤信一貫道的侯殿魁，丁玲並沒有直接寫出鬥爭侯殿魁的情況，只是提到：「今年春上拔了個侯老頭，侯老頭的菩薩也沒有保佑住他，賠了一百石糧食。」[197] 侯殿魁是個信佛而怯懦的人，根據書中的描述，他似乎並沒有明顯作惡事實，與他最有恩怨的是侯忠全，但是佔有侯忠全妻子，並唆使娘家人告狀的是其兄侯殿財，放高利貸的是其父侯鼎臣，嚴格來說，侯殿魁對待侯忠全還頗有些「贖罪」的意味：「你原來的那塊地，還是由你種吧，一年隨你給我幾石租子」[198]、「搬到侯殿魁的兩間破屋去，算是看在一家人面上，沒要錢。」[199]、「侯

---

194 同前註，頁 201。

195 同前註，頁 202。

196 這種裂隙的狀況，在趙樹理的小說中多有呈現，但在趙樹理的文本中，大都是直率的坦露出來，如〈李家莊的變遷〉中的王安福老漢，但丁玲則以曲折的方式表達，這也許也顯示了兩者天壤之差的政治敏感度吧！

197 同前註，頁 151。

198 同前註，頁 111。

殿魁總讓他欠著點租子，還給他們幾件破爛衣服」，[200] 在鬥爭錢文貴的前夕，他還主動跑到農會去問，「說只有四五十畝地了，要是村上地不夠均，他還可以獻點地。」[201] 當鬥爭錢文貴之後，他一家家地送地契、一家家地跪地磕求，「求得平安的度過這個難關。」[202] 一個被鬥爭嚇得完全失去尊嚴的老頭，躍然紙上。而侯殿魁較有爭議的情節是第 22 節〈盡量做到的一致〉，丁玲描述侯殿魁侵占用公款買的花花牛一事，當大夥醞釀鬥爭對象時，不經意說到了侯殿魁：

> 後來他們說到侯殿魁的花花牛的事，全體就笑了，侯殿魁把公款買了一個花牛，說是自己的。[203]

總觀全書，侯殿魁並未擔任公職，何來公款可以侵占？丁玲此筆可能是想塑造地主階級的貪婪，但卻有著敘事邏輯上的明顯缺陷。

(三) 吝嗇小氣型

在土改的初期，地主的形象較爲多元化，這時的地主形象延續了民間故事的色彩，多是吝嗇又貪婪，例如胡正的〈長煙袋〉（1947）描寫財主常聚財，他放高利貸又收租過日子，但卻十分節儉，文本中描述他捨不得吃跌死在崖裏的那只羊，放了半個多月後，他發現了一只小貓偷吃了他的羊肉，他氣壞了：

> 一腳過去踏住小貓，又一把抓起來，把嘴裏的羊肉奪下，狠命往地上一摔，那小貓就四蹄一伸，不出氣了。「長煙袋」仔細一看，是鄰家

---

[199] 同前註。
[200] 同前註。
[201] 同前註，頁 258。
[202] 同前註，頁 324。
[203] 同前註，頁 114。

> 的一只小花貓，想到冬天賣了還能變幾個錢，就塞在箱子圪拉裏。再去看那羊肉時，叫老鼠、貓咬了好幾塊，而且還生了小蛆，發出了臭味。「長煙袋」真是心疼啊！又揭開旁邊的白面甕看時，也發了青綠色，「長煙袋」想到這幾天白明黑夜的對付算賬、減租，也有些熬累，就下了個狠心，稱出半斤白面，四兩羊肉，讓他老婆給他捏了十個包子——他吃六個，小寶兒吃四個。[204]

吃幾個發臭的羊肉所做的包子，也要「下了個狠心」，此人的小氣慳吝令人咋舌。此後他偷藏賬簿契約，被長工李厚所識破，眾人一把火燒掉賬簿、帶走地契，留下心疼不已的他。作者的敘事焦點並沒有放在嚴峻的階級鬥爭上，倒比較類似民間故事中，機智的長工與小氣的地主鬥法，最後地主偷雞不著蝕把米的諷刺故事。這種嘲弄揶揄的敘事方式，雖然隱含著批判，但大體上來說，對地主還是較爲寬容，針對的也只是地主在經濟方面的剝削，而非品行方面的否定。

梁斌的《翻身記事》同樣也描寫了一個小氣地主王健仲，王健仲明白山雨欲來，他猶豫再三，最後終於下決心殺雞吃肉：

> 他一下子又撲過去，大公雞又呱呱著飛起來。他撲到東，大公雞飛到西；他撲到西，大公雞又飛到東。
>
> ……
>
> 這只大公雞簡直就不像一只雞了，像是一只雄鷹，伸開兩只五股鋼叉，一上一下地抓撓王健仲的禿腦袋。[205]

大公雞把地主啄的滿臉滿頭是血，鬧得全家雞飛狗跳，卻連一口肉也沒吃

[204] 胡正，〈長煙袋〉，高捷編，《山藥蛋派作品選》（北京：人民文學出版社，2011），頁 352。
[205] 梁斌，《翻身記事》，頁 57。

到，爲了維護尊嚴，還拿起一塊豬肉在嘴圈上抹了抹，在劉作謙面前佯裝吃飽，令人失笑。這類型的地主們愛貪小便宜、在經濟上剝削農民，同時愛做一些自以爲聰明的破壞活動，但總體來說，他們並非十惡不赦的地主代表。

同樣屬於此種類型，方紀〈秋收時節〉（1949）少見地描寫了一位舊式富農，一般而言，富農階級是鄉村中極其尷尬的存在，一來富農是劃分敵人與朋友的那條界線；二來，這條界線常隨著政策而變動，這使作者在遵照階級學說創作時十分爲難，因此，在土改小說中較難見到富農形象的出現，多半著重於刻劃地主與貧農壁壘分明的兩方衝突。方紀〈秋收時節〉中的富農婆婆「土改的時候，咱說地多，獻出幾畝罷，她就不。到了兒讓鄉親費好大唇舌，才動員中去十畝，還心疼的老哭！」[206] 兒子與媳婦不能理解婆婆的想法：

> 自從共產黨一來，窮人越過越好，我的日子就越過越不好過！早先我是財主，共產黨來了實行合理負擔；我地多，他實行統累稅；我出租地，他要減租；我放帳，他要減息；我雇做活的，他又要增工資！這幾年，又是土改，又是復查，又是平分，接二連三，就把我這個財主日子折騰乾了！[207]

實際上，富農婆婆的日子過的扣扣索索，沒有一天閑過，只是爲了讓晚輩過上好日子，但是兒子與媳婦卻不領情，文中的敘述者在得知老婆子是舊式富農的身分後，態度也趨冷淡，老婆子在家中陷入孤立。老婆子的生活模式在中共土改政策影響之下，產生了極大的變化，老婆子難免無法適應。土改小說往往著重於貧僱農們對土地的渴望，卻有意忽略了地主、富農們的土地意識，以他們的角度來看，土改不也是打著正義的旗幟，光明

---

[206] 方紀，〈秋收時節〉，《不連續的故事》（北京：作家出版社，1958），頁 73。

[207] 同前註，頁 78。

正大地來搶奪自己省吃儉用，積攢不易的財產嗎？老婆子的痛哭若僅被當作貪婪心理的呈現，似乎流於平面。當然，在那個時代裏，故事必須盡可能地與主流價值靠近，因此〈秋收時節〉有著一個突兀的結尾，在群眾大會上，老婆子幡然悔悟，但是其反省也始終侷限於：「毛主席好比是咱們的老人，管教孩子們越嚴，孩子們才有出息。他管教了我，我越得孝敬他老人家！」[208] 老婆子的思想轉變與其說是受到感召，對貧僱農往日的辛苦感同身受，倒不如說是「君要臣死，臣不敢不死」的傳統思考，亦可說是方紀爲了政治正確而做的敘事修改。

一般來說，吝嗇小氣型的地主富農多在中共建政之前的小說中出現，由於此種類型的地主，不免在身上帶著一些喜劇色彩，削弱了革命的嚴肅性，而「小氣」的傾向也促使人思考其財富是否由克勤克儉，省吃儉用累積而來，影響了革命的合理性。

(四) 爭議型

地主階級的組成成份是複雜的，其中既有惡霸地主、開明仕紳、經營地主，甚至是宗族族長。幾乎每部長篇土改小說中都向讀者展現了不同型態的地主，《太陽照在桑乾河上》有錢文貴、李子俊、侯殿魁、江世榮；《暴風驟雨》有韓老六、杜善人、唐抓子；《春回地暖》有章耕野、甘愚齋、金仲甫，他們各有姿態性格，但總的來說，必定有惡貫滿盈型的地主，以鬥爭他爲故事主軸，但梁斌的《翻身記事》雖然演示了三種地主的型態，卻都不屬於韓老六似的惡霸，他們反映的只像是普通人驟然遇到人生風暴時普遍的人性本能，地主在面臨著可能威脅身家財產的土改運動，他們直覺地採取一些措施，因應來日大難也不足爲奇，梁斌便描寫了劉作謙、李福雲、王健仲三個地主三種不同的性格，在面對土改之際各自的反應。李

[208] 同前註，頁 78。

福雲性格剛硬，橫下一條心跟革命勢力頂到底，並偷藏浮財槍枝、暗害牲畜。劉作謙狡猾多計，藉由女兒勾引農村幹部，查探消息，偷藏浮財；吝嗇小氣一輩子王健仲束手無策，只打算殺雞吃肉，享受一下。他們最大的共同罪惡是：「用地租和高利貸剝削貧僱農，勒啃得他們吃不飽穿不暖」[209] 這在舊日的租佃、借貸制度之下，事實上是所當然之事，但當政權變替，這在共產黨領導下就是十惡不赦的罪行。仔細觀察這三名地主中，最有爭議性的應是李福雲，依李固大嫂之言：「地主李福雲把俺公公的命奪去了，把俺家的房和地奪去」[210] 李福雲僱李固大嫂的公公為長工，李固大嫂的公公積勞成疾：

> 武舉（李福雲）天天來看，袖筒裏吞著五十塊錢，往炕上一扔，咕咚一聲，說：「先治病吧！」一次，兩次，三次，日積月累可就多了。等爺爺斷了氣，老武舉把臉一翻登門要賬。……實在沒法，就把那座房以好換壞，搬到這大樹沿子上來了！[211]

李福雲的做法的確不夠厚道，但是李固家也的確使用過李福雲的財物，論罪亦不及死。而在書中劉作謙則是陰險狡猾的代表，不惜出賣女兒保持家產。但同族的劉二青說：

> 我老是覺得作謙這個人還不錯，三九年發大水，四二年鬧災荒，當家是戶的都有個照顧，樹大陰涼大，本家人還是沾上光了。[212]

王健仲的本家──積極分子王牛牛，自己也曾想過王健仲在災荒年頭對他家的幫補，而劉作謙、王健仲等人他們做的反抗就是散布謠言，使美人計、

---

[209] 梁斌，《翻身記事》，頁 359。
[210] 同前註，頁 214。
[211] 同前註，頁 74。
[212] 同前註，頁 330。

大吃大喝等，諸如此類的「破壞」行爲，也是出於人情之常，在土地改革的大潮中，地主們當然也無法理解習以爲常的經濟規律，何以變得罪大惡極，也無法明白幾千年來所有關於地主的罪惡怎麼都成爲自己的罪狀，祖祖輩輩的土地財產被剝奪、自己與家人的生活受到威脅，面對這樣的衝擊，他們惶恐不安，無所適從。而地主的無能與無力大大削減了故事的刺激緊張，因此，作者便設置了土改隊員聞小玉被暗殺受傷，但又鑒於正面人物不可死亡的潛規則，使得敘事有氣無力，既沒有復仇的淋漓快意，也失去了攻擊地主的正義性。又因爲《翻身記事》僅完成上半部，試圖殺害聞小玉的究竟是誰，仍然莫衷一是，階級鬥爭的激烈性只建築在慷慨激昂的口號式對話當中，而缺乏情節邏輯上的有力支撐。

主流意識形態的一再強調和文學作品的不斷渲染，個別地主的罪惡被擴大推廣到整體的地主階級，給人們的認爲是凡是地主都是殘酷無情、橫行鄉里的惡霸，當然，也會有作家進行反思，秦兆陽的〈改造〉便是偏離於主流意識形態之外的一個文本，故事的主角是年輕地主王有德，他自小養尊處優：

> 吃飯懶得張口，叫娘給塞塞；穿衣懶得伸手，叫娘給扯扯；穿鞋嫌夾腳，叫娘給捏捏；戴帽嫌壓頭，叫娘給摘摘；蒼蠅爬的癢，叫娘給嚇嚇；蚊子叮的痛，叫娘給拍拍……好容易總算長大成人了，卻生的猴頭扁腦袋，細股架兒不長肉，眼睛傻愣無光，說話像蚊子嗡，還有個半呆不傻的脾氣，簡直是個什麼也不能幹的廢物蛋。[213]

秦兆陽以一種略帶喜感的筆法呈現出王有德的好吃懶作、貪圖享受，使讀者沒有惡感，王有德事實上也沒有十惡不赦的行爲，文章的主旨在於「全村唯一的一塊爛木頭」地主王有德如何被改造成爲一個自食其力的勞動者：

---

[213] 秦兆陽，〈改造〉，《人民文學》第 3 期（1949），頁 68-77。

原來他這些時怕勞動不轉變，一方面固然是因為怕吃苦，但另一方面還有一種很可怕的東西：他一貫的覺得，是費力氣吃苦的事情都不是他這種人幹的，我應該是另外一些人幹的，那些人是天生受苦的人，是天生下賤的人，如果叫他去向他們一樣做那種事，那真是可怕，真沒有那種勇氣。一個靠著別人的勞力活著的人，一下子要靠自己的勞力活著，是需要有一股子勇氣的；一個剝削別人的人，一下子要跟被剝削的人做一樣的事情，也是需要一股子勇氣的。[214]

但是當〈改造〉甫一刊登，就招致批評，秦兆陽塑造有別於主流意識形態的地主形象，突破了階級對立的二元思維模式，在作品中，農民將王有德視爲同等的「人」而非「對立階級」中的一員，他們試圖幫助王有德，讓他從一個小土癟財主，慢慢學習自力更生、適應新社會，但是這種寫作方式，不僅減少了階級鬥爭的政治熱情，也大大削弱了宣傳效力，徐國綸〈評〈改造〉〉就指出：

土改後，像王有德這樣連拿鐮刀都打幌也居然能偷竊和燒毀農民的勞動成果，正是地主階級本質的反映。他們始終與勞動人民為敵，待機而動，「以求恢復他們被奪去的天堂」（列寧語）。而作者只強調了地主寄生的一面，而忽略了更主要的一面，告訴讀者：地主只是一個無所謂的滑稽人物，是否會引起人民的太平觀念，從而放鬆對地主的監視呢？

寫消極人物的轉變，英雄人物的成長，都會給我們以教育和力量，寫地主階級的改造，給我們什麼呢？[215]

羅溟的〈掩蓋了階級矛盾的本質〉也抱持這樣的觀點：

---

[214] 同前註，頁 68-77。

[215] 徐國綸，〈評〈改造〉〉，《人民文學》第 2 期（1950），頁 85-86。

> 這篇小說是缺乏階級分析的。……正如小說裡農會主任所說：「地主有各色各樣的」，但總的一個，他們並不是白癡，幾千年來，他們統治著這個社會，他們是陰險狡詐，無惡不作的，他們是人民的仇人，但是地主王有德即恰恰相反，這裡掩蓋了階級矛盾的本質和敵我分明的階級立場。[216]

對於這總總的批評，秦兆陽的〈對〈改造〉的檢討〉認眞地檢討自己：

> ……卻沒有考慮到：王有德既是一個地主（不管他是大地主，或是「小土癟財主」），就應該把他作為一個封建剝削階級的代表感情人物來寫，不能光想到他的不勞動、他的無生活能力，及他對過日子，對勞動、對生產的看法，而應該考慮到他的更重要更本質的一面，即剝削勞動人民的一面。[217]

他並坦承自己「過於追求趣味」，忽略了地主本質。〈改造〉的命運，也象徵著地主的形象在土改小說中無法轉圜的結果，農民與地主的關係在土改小說中，必定是黑白分明的二元對立，但〈改造〉卻溢出了其時以及以後相當長一段時期內文學作品在描述農民與地主的關係時運用的階級理論，秦兆陽的本意在歌頌新政權，在新政權的統治之下，連地主階級的廢物都得以改造，並且迎向新生活，但是他卻在不經意間觸犯了毛澤東爲文藝所設置的界線：「在我們，文藝不是為上述種種人，而是為人民的。」[218]而地主王有德顯然被剔除於人民的隊伍，如果說〈網和地和魚〉是未在「如何寫」的尺度當中拿捏得宜，那麼〈改造〉就是越出了「寫什麼」的範圍，挑動到階級鬥爭的敏感神經。

---

216 羅溟，〈掩蓋了階級矛盾的本質〉，《人民文學》第 2 期（1950），頁 86-87。

217 秦兆陽，〈對〈改造〉的檢討〉，《人民文學》第 2 期（1950），頁 87-88。

218 毛澤東，〈在延安文藝座談會上的講話〉，頁 812。

三、地主形象的塑造方式

(一) 外貌形象的醜化

大抵上來說，土改小說多半透過丑角化與妖魔化的敘述手法來塑造地主形象，前者常通過綽號的使用來強化讀者印象，「綽號是人們憑著機智根據對方的外貌、性格、特長、嗜好、生理特征、特殊經歷等特點而命名的一種帶有戲謔幽默諷刺色彩，或用以臧否人物的稱謂符號。」[219] 藉由綽號的使用，地主的吝嗇小氣、陰狠狡詐躍然紙上。例如束為〈紅契〉（1946）：

> 曲營村有個地主，名叫胡丙仁。這人有一副笑臉，他去催租逼賬，總是先給你笑上一面，如不交租，馬上收地。眾人把他叫做陰人，外號叫他笑面虎。[220]

〈借糧〉（俞林）中的地主陳百萬外號叫「餓死狗」、「小算盤」：

> 方圓幾十里都知道他是個吝嗇鬼，養個狗都給餓死，人家給他起個外號，叫「餓死狗」；又因為他處處掐算著占小便宜，人們也叫他「小算盤」。[221]

《血屍案》（孔厥、袁靜）中的地主兄弟分別叫「錢坑人」、「錢鑽心」；《雨過天晴》中鄭官莊最大的惡霸地主鄭格世外號叫做「鄭狗食」，這些綽號畫龍點睛地概括了地主階級的行為特徵，並且間接表現了貧農對其的不滿。

---

219 王泉根，《中國人名文化》（北京：團結出版社，2000），頁 322。

220 束為，〈紅契〉，高捷編，《山藥蛋派作品選》（北京：人民文學出版社，2011），頁 295。

221 俞林，〈借糧〉，《家和日子旺》（上海雜志公司，1951），頁 33。

此外，對於地主的外貌也極盡醜化之能事，例如《暴風驟雨》中蕭隊長初見韓老六：

> 蕭隊長審視韓老六：蕭隊長從頭到腳，瞅著這個人：禿鬢角，臉上焦黃，笑起來露出一嘴黑牙齒，穿著白綢子小衫，青花綢褲子，腳上穿的是皮鞋……[222]

周立波用禿鬢角、焦黃臉、黑牙齒等負面詞彙形容韓老六的外貌，並且用白綢子、青花綢、皮鞋凸顯出優渥的生活，跟其後郭全海「補釘摞補釘的花坎肩」[223] 形成強烈的對比。而《江山村十日》（馬加，1948）中的地主老婆「晃著牛糞盤頭，張著白瓜瓢臉」，地主的兒子已經十五歲了，夜裏還尿炕，「個頭有雞架高，長著兩只招風耳朵，一對蛤蟆眼睛，鼻涕把臉蛋抹一個大蝴蝶。」[224]《雨過天晴》中的地主鄭格方則是養尊處優：

> 躺在一張又大又笨的老式羅漢床上，嘴裏不住地哼哼著。他胖得幾乎連翻身也翻不動了，肚皮撅起來象個小山一樣，渾身軟酥酥的象是攤在床上的一堆海蜇，皮肉不住地抖索著，閉著眼睛，嘴裏直喘粗氣。[225]

作家對地主外貌的刻畫，除了通過地主醜陋形體的展現，讓讀者對其猥瑣不堪的內在產生聯繫外，也藉此揭示地主沉溺於物慾的生活形式，反襯出正面人物的高潔寡欲。尤其是縱情於性慾的部分，更是作家塑造地主形象的焦點，李揚指出：

> 在傳統小說中，性始終是用來醜化敵人的最有效的手段。這種常見的修辭策略，甚至在五〇至七〇年代的中國小說中仍屢試不爽。出現在

---

222 周立波，《暴風驟雨》，頁 55。
223 同前註，頁 71。
224 馬加，《江山村十日》，頁 18。
225 王希堅，《雨過天晴》，頁 100。

> 小說中的那種義正詞嚴的「正邪之別」，總是將政治上的對立者送上正統倫理與道德法庭的審判席。[226]

《暴風驟雨》裡的韓老六不但強搶民女，還買賣人口；《太陽照在桑乾河上》錢文貴也對自己的兒媳存著不軌之心；《春回地暖》中的章耕野年輕時強姦未遂、憤而殺人，這些常見的修辭策略，將地主品德敗壞、人倫喪盡的形象深植於讀者腦海。

除了地主外貌的靜態描述，也透過情節設置或地主的言行舉止等動態描寫，渲染出地主性格的陰狠與貪婪，例如《太陽照在桑乾河上》第 50 節〈決戰之三〉，群眾要鬥爭錢文貴，錢文貴欲做困獸之鬥：

> 錢文貴穿一件灰色綢子夾衫，白竹布褲子，兩手向後剪著。他微微低著頭，眯著細眼，那兩顆豆似的眼珠，還在有力的睃著底下的群眾。這兩顆曾經使人害怕的蛇眼，仍然放著餘毒，鎮壓住許多人心。兩撇尖尖的翳鬚加深著他的陰狠，場子裏沒有人說話。[227]

《翻身記事》中則描寫了地主婆被驅趕出門，卻硬賴著不走的醜態：

> （王健仲的妻子）她呆瞪瞪地木喪著氣臉，翹動著紅酒糟鼻子，兩只小母狗眼軲轆轆地轉著，動也不動。「我就是不走，這是我的家……」
>
> ……
>
> 李大嫂一看，她的腰身有牛肚子那麼粗，袖口子肥上加肥，咧開薄片子大嘴，流出口涎，咳呀咳呀地叫著。[228]

當被迫離開家時，地主婆爲了藏匿衣物，在身上層層疊疊套上二十幾件綾

---

226 李楊，《50-70 年代中國文學經典再解讀》（濟南：山東教育出版社，2003），頁 27。
227 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 305-306。
228 梁斌，《翻身記事》，頁 307。

羅綢緞，外罩一件破爛的布褂子，企圖闖關卻被識破，被當場要求除下衣物：

> 地主婆無可奈何，慢慢站起來。她腆著個大肚子，身上穿著老毛藍粗布褂子，補丁摞補丁，不知穿了多少年。王二合看著她那個蠢樣子，伸出指頭挖著她的鼻子，說：「大家夥兒看看熱鬧吧！這個老母豬表演得多麼好啊！」[229]

觀察土改小說中作家對於地主的形容，地主總是與蛇、母豬、母狗、蛤蟆等綰合在一起，這暗示著他們的形象是非人的、是「獸類」：

> 他們習慣於用一種色彩盡力地表現形象邪惡的凝固與極至。塑造出來的地主形象都是一些心肝腸肺浸泡了飽和的「壞液」的人，一些頭頂長瘡，腳底流膿一爛透了的人。[230]

在道德層次上貶低地主，是為了使鬥爭合理化，以漫畫式的方法醜化地主，則是為了淡化暴力，革命雖然總是暴烈的行動，但是赤裸描繪消滅地主肉體的血淋淋的場面，總會使一般人感到不快，為了此種觀感影響到革命的純潔性與神聖性，以誇張的手法、戲謔性描寫地主的醜態，就把「地主」的人物意義抽離於一個有血有肉、有思想感情的「人」，失去了「人」的內涵，地主不再是有個性的人，而只是個抽象的「地主性」的符號，那麼所有加諸於其上的不合理待遇都可以被忍受，不至於激起反感。

此外，在中國傳統觀念裏，美與善是緊密相關的：《論語．八佾》：「子謂《韶》：『盡美矣，又盡善也。』」，在土改小說、甚至其後的「十七年」小說也是如此，正面人物是進步與正義的化身，外貌必然是美好的，前述《翻身記事》中的地主婆是母豬、母狗，與之相對的貧農李固大嫂則是「高

---

229 同前註，頁 308。
230 李復威，《摘下獸與鬼的面具》（北京：中國文聯出版社，1990），頁 47。

個子，挺實的胸脯，高鼻梁，深深的兩個大眼睛，頭髮又黑又亮。」[231] 醜化地主正是要凸顯出貧僱農的美善，兩者鮮明的對比，更能彰顯美、崇高和光明，強調了審美的階級性，同時強化階級向心力。

最後，對地主外貌的醜化描寫，可以使讀者產生心理暗示，從而在閱讀中進行道德審判，錢文貴的「蛇眼」象徵著他的陰險；《春回地暖》中的「土皮蛇」章侯之也是如此：

> 高個子是張尖瘦臉，額角扁平，鼻子尖小，還有個也是尖小的下巴，整個臉孔，好象一副倒掛的三角形。他的髮腳壓得很低，額角上橫疊起幾條皺紋，下面是一雙細小眼睛。他一開口說話，這雙眼睛就不住霎動；尖尖的舌頭，也不住往外伸舔。[232]

作家將他們在相貌上的標志性特徵，轉化爲相對應的性格特點。利用了深層的心理隱喻和審美習慣，激起讀者對這些人物的反感及對伸張正義的閱讀期待。

(二) 身分行為的妖魔化

其次是將地主形象妖魔化，隨著政策的收緊，對於顯然具有喜劇色彩、丑角化的地主形象，已不適合嚴肅尖銳的階級鬥爭，1950 年後中國共產黨掌握了全國的政權，農民與地主已經不像是戰爭時期那樣需要拼得你死我活，這時候的地主的反抗僅僅只是強弩之末，農民們對於變天思想的顧慮減輕，國民黨退居臺灣，地主階級對於土地改革的時代大潮，其實並沒有多少的反抗能力，因此，新的土改政策出爐，新區土改相對於老區顯得較爲溫和，但也只限於 1950 年前期，1950 年秋季爆發朝鮮戰爭。1950 年 10 月 10 日，中共中央向各地發出《關於鎮壓反革命活動的指示》，掀

---

[231] 梁斌，《翻身記事》，頁 220。
[232] 王西彥，《春回地暖》，頁 29。

開了鎮反運動的序幕。隨著金戈鐵馬的肅殺氣氛，原本對地主較爲和緩的態度倏然緊繃，莫里斯·邁斯納指出：

> 1950 年下半年，隨著朝鮮戰爭的加劇和國內政治形勢日益緊張，北京發出指示，要求採取更激進的農村政策，加緊農村的階級鬥爭，全面加快土地改革運動步伐，以粉碎依然存在的地主階級可能造成的威脅。政治因素的考慮壓倒了經濟需要，各個村莊越來越頻繁地召開鬥爭會，對地主的公開審判也更加嚴酷。早些時候在北方土地革命中發生的恐怖主義，成為現在土地改革中的特徵，但已不再是自發的了。土改運動仍然在中央的指揮和控制下開展，逐漸地與 1951 年秘密警察對反革命嫌疑犯採取的恐怖相結合。[233]

在國際情勢與凸顯階級鬥爭的要求之下，地主的形象不得不再次嬗變，趨向更兇惡狠毒。《美麗的南方》（1960）敘述土改隊長杜爲人評論錢江冷的畫：

> 那畫上是一群精神飽滿、燃燒著憤怒的農民，有的拿著算盤，有的翻開契約文書，有的擎起槍枝，十目所視、十手所指地針對著縮一邊的垂頭喪氣的地主。
>
> 「把地主畫成叫人看起來怪可憐，那就不好了。」杜為人在他們後背看一陣，不覺把話說出了口。
>
> 杜為人接著說：「應該把他畫的令人看了感到憎恨。把地主的陰險、惡毒的本質表現出來。」[234]

五六十年代的土改小說，在地主形象的塑造上，大致可以套用黃宗智表達性建構和客觀性現實的理論。黃宗智指出在中國革命中的農村階級鬥爭

233 莫里斯．邁斯納，《毛澤東的中國及其後：中華人民共和國史》，頁 92。
234 陸地，《美麗的南方》，頁 221。

中，中國共產黨的表達性建構和中國農村社會結構的客觀現實之間存在著一致和偏離。他認為，土改的確是一次重大的社會—經濟革命，但是偏離在於中國共產黨：「表達現實脫離社會現實之處主要在於共產黨將其宏觀結構分析轉化為每個村莊的微觀社會行動所作出的決定。」[235] 也就是說，每個村莊都需要有地主，都需要劃分出階級敵人，就算與客觀現實中相差甚遠，因為「階級鬥爭被當作是一場道德戲劇性的行動，用來表現代表著『善』的革命力量與代表『惡』的階級敵人之間的對抗。」[236] 因此，《美麗的南方》裡的地主覃俊三誣指韋廷忠的父親為賊，並趁機侵占了韋家的田產，韋廷忠不得不成為覃俊三的佃戶，覃俊三還將自己玩弄過，並且已懷孕的丫鬟阿桂配給韋廷忠。當土改工作隊進村之後，覃俊三為了滅口指使變質幹部趙佩珍使用麝香使韋大娘（阿桂）流產致死，這個情節在當時便備受質疑：

> 覃俊三根本就沒有暗害韋大娘的必要，因為她並沒掌握敵人什麼特別不可告人的材料……
>
> 麝香這貴重的東西只有覃俊三這樣的人家才有，若放在韋大娘身上被發現的話，會馬上被追查出來的。事實上，當人們一經在死者身上發現了麝香之後，便毫不懷疑地肯定了是覃俊三幹的。同時，一貫陰險狡猾的覃俊三，決不會愚蠢到這種地步。第二，韋大娘也不會麻痺到這種地步，因為麝香的氣味很大。[237]

作者之所以不顧細節眞實、人物性格，而設置這樣的衝突完全緣於其後的

---

[235] 黃宗智，〈中國革命中的農村階級鬥爭——從土改到文革時期的表述件現實與客觀性現實〉，《中國鄉村研究》第二輯（北京：商務印書館，2003），頁 76。

[236] 同前註。

[237] 〈討論《美麗的南方》來稿綜述〉，《廣西文藝》（1962 年 4 月號），蒙書翰編，《中國當代文學研究資料．陸地研究專集》（桂林：灕江出版社，1985），頁 226。

情節發展需要，突出地主的陰狠才能讓鬥爭合理化，事實上《美麗的南方》也很明白地揭示出這個目的，在知道韋大娘是覃俊三殺害後，隊長杜為人跟馮文說：「小馮，你這一下子可不用發愁工作沒有進展了。」[238] 之後更說：

> 它實際上起了替我們動員群眾的作用，因此這是機不可失的時刻，要大家馬上分頭去組織群眾，通過這血淋淋的事實來控拆地主們的殘忍、罪惡，揭露敵人的花招，進一步團結貧、雇、中農多數，徹底粉碎地主階級。[239]

刻意製造的衝突，是土改小說不可避免的敘事漏洞，《暴風驟雨》中韓老六先是寫匿名信陷害郭全海，但卻因為字跡被蕭隊長識破了詭計，讓郭全海更加堅定了革命的決心：「郭全海一邊走著，一邊尋思，更恨地主反動派，鬥爭的決心更堅定。『我碎身八塊也要跟共產黨走。和反動派一直幹到底。』」[240] 韓老六處心積慮地誣陷郭全海，而匿名信上的字跡卻與邀約蕭隊長吃飯的請柬一致，此計未免太過粗略。其後韓老六明知群眾的力量日益壯大：「韓老六失去了胳膊和耳目。他的站腳的地方的地皮裂開了，他和他的房子四角的炮樓快要崩垮了。」[241] 卻還在這個關鍵時間點暴打小豬倌，點燃群眾的怒火，實在與理不合；《翻身記事》中聞小玉被敵人砍傷的情節亦如是：「土改運動正在進行，階級鬥爭正在頂牛拉鋸的時候，一個貧農的女兒為了廣大貧僱農的利益受了重傷，她們心上有無限的悲憤。」[242] 敵人不把土改隊長周大鐘、幹部王二合當作狙擊目標，反而去

---

[238] 陸地，《美麗的南方》，頁 211。
[239] 同前註。
[240] 周立波，《暴風驟雨》，頁 91。
[241] 同前註，頁 117。
[242] 梁斌，《翻身記事》，頁 279。

對付小姑娘聞小玉，令人匪夷所思。只能說「貧農女兒」的身分更能激起群眾的憐惜之心和階級意識。這顯然是作者的刻意安排而非敘事的自然發展。伴隨衝突的自然是對地主凶狠性格的過份演繹，《美麗的南方》就將地主定義爲：

> 不但是幾個封建地主的問題，而還有帝國主義間諜的問題；山上幾個家夥，不但是殺人越貨的強盜，而是一種武裝的政治土匪。[243]

換言之，此時的地主不僅殺人越貨，在個人品德操守上有所瑕疵，而且其行爲更上升至政治層次的反黨、反革命，至於他們是否眞有能力反黨、反革命則不在考慮之列，因此，就會造成如今看來荒謬的敘事邏輯，如前述《美麗的南方》中的覃俊三，覃俊三不僅殺害了韋大娘，還是美國與蔣介石的走狗，在美國教堂中，土改隊員與群眾搜出了電臺、手槍、彈藥、文件和反動傳單，而原本幫助工作隊做清匪工作、把萬把斤穀的錢全部交給農會的開明士紳何其多是其「上峰」，專做謀殺革命幹部的特務工作，而整個故事中，既沒有如《太陽照在桑乾河上》變天思想的傳播，也沒有像《暴風驟雨》中土匪進攻的情節，所謂的國民黨特務何其多，在作品中幾乎沒有寫出他跟國民黨勾結的任何活動，只在敘述中一筆帶過。基本上只是爲了證明「封建大地主都是靠剝削起家，還有不壞的？」[244] 而刻意加入的元素。

《春回地暖》（1963）中的章耕野也是如此，章耕野是國民黨舊軍官，這就注定了他的原罪，故事的一開始更是以幹部章培林被砍了一刀引起懸疑，且章耕野組織了「貧民沒收隊」，策劃了砍樹、挖花生等破壞運動，傳播著中國志願軍在朝鮮戰場上打敗仗、國民黨要反攻的謠言，甚至召集

---

243 陸地，《美麗的南方》，頁 294。
244 周立波，《暴風驟雨》，頁 199。

地主們開秘密會議，密謀要放火燒掉糧庫，打黑槍要害死政委等陰謀；地主之子甘文龍殺死了女村長甘彩鳳；狗腿子章德榮、地主箭大嫂殺喜妹子滅口；土改結束後，地主箭大嫂還往水田裏撒鹽破壞生產。地主的惡行令人髮指，但仔細觀察，地主的陰謀多半停留在「預謀」的層次上；參與密會的地主們是甘愚齋，羅佩珠的婆婆等年老之人，實在很難讓人產生同仇敵愾的恨意；章耕野在走投無路之下，欲逃到山上建立根據地，但在民兵的追擊下，地主們在雪地裡只留下幾個倉皇的腳印就被捕了，他們的出逃與其說是為了抵抗，不如說是為了活命，如同陳思和所言：

> 正如小說所描寫，地主階級的基本隊伍是老弱病殘、孤兒寡婦，讓這夥不堪一擊的烏合之眾主動進攻強大的新生政權，似乎很可笑。作家一再強調了地主的暴力與仇恨，寫得非常誇張，可是在農民和土改幹部的一方卻始終生動不起來。[245]

這樣的論點幾乎可以也套用於《山谷風煙》，《山谷風煙》中窮凶極惡的金眼耀，穿山狗、徐潤山等人藏匿於山中，經過一年多的逃亡生活：「他的臉孔又瘦又黃，灰白的頭髮披散著，和紛亂的鬍子連在一起，只露出兩個發青發白的眼睛。」[246] 狠毒兇惡的地主成為「蓬首垢面的老乞丐」，此時只看到地主落荒而逃的狼狽，少見其無法無天的囂張。這是反映了作家們進退維谷的處境：作家們既然不可以太過誇大地主們的力量（王西彥的《春回地暖》就曾遭受過指責），可是又為了情節的合理性必須強調地主的凶狠殘暴，這就使得敘事空洞化，不僅地主的形象平面化，作為對立方的農民們，其行動的正義性、形象的生動性，都無法引起共鳴。

---

[245] 陳思和，〈六十年文學話土改〉，胡星亮主編，《中國現當代文學論叢》第五卷第二期（上海：上海人民出版社，2010），頁 22-49。

[246] 陳殘雲，《山谷風煙》，頁 345。

四、地主形象的價值功能

(一) 印證「革命」合理性

中共爲了印證階級理論的正確性，必須證明其有關地主「剝削」論點的正確，特意強調地主不勞而獲，殘忍惡毒的性格，畢竟以階級理論思考，地主階級是革命的對象，自然要將地主塑造成能夠引起群眾憤怒的人物，周揚的〈爲創造更多的優秀的文學藝術作品而奮鬥〉認爲：

> 要誇張，要突出，對正面人物要誇張，反面人物也要誇張，能使人愛和恨，如果正反人物都差不多，怎麼能引起人的感情、愛和恨呢？要使主人翁的奮鬥經過多少阻礙、困難，引起觀眾對主人翁命運的關心，對壞人恨，恨透了，這樣才有藝術效果，政治目的才能達到，誇張也是黨性問題。[247]

也就是說，地主形象的書寫必須緊扣著政治目標，並且符合其階級屬性，在這樣的創作環境之下，主體化、獨特性的敘事被禁止，一體化的表述則得到高度肯定，對地主在外形特徵上高度的誇張、變形及漫畫式處理，是土改小說對地主進行諷刺的最常見手法。另外，地主階級必須是反動的、剝削的，他們與農民階級勢如水火，是完全對立的兩方，在此框架之下，地主形象被政治符號化，抽離了「人」的獨特性、個性化，地主形象成爲概念化的產物。換言之，人物的性格特徵就是階級屬性。

中共建政後，階級鬥爭的程度與範圍越來越尖銳與擴大，文學作品對地主形象的否定態度越來越明顯，這也決定了地主階級在這場對抗中的命運，他們必須以失敗收場，否則就不能驗證革命的合理性，因此對大多數

---

[247] 周揚，〈爲創造更多的優秀的文學藝術作品而奮鬥〉，《人民文學》第 11 期（1953），頁 1-14。

土改小說中地主的下場，遵循的多半是惡有惡報的結果，就算地主們未必都屬於惡貫滿盈的韓老六類型，但都將其視作土改的破壞者，忽略了地主在災難臨頭時，出於保護自己而採取的一些合理行為；也無限誇大了地主與群眾的矛盾，儘管這些矛盾只是日常生活細節的小摩擦，以《翻身記事》為例，王海與李福雲的老婆產生爭執，原因是因為「那天，地主婆到了廚房裏，不住嘴地說三道四，又把盛米麵的瓦罐裏畫上記號，王海很是生氣」[248]於是兩人吵起嘴來：

> 地主婆看他的架勢，由不得忘了她的身分，忘了這是什麼時代，什麼環境。她把腳一跺，生氣說：「我說你個王八羔子！」
>
> 王海把腳一跺，扔下燒火棍就往外院跑，跑到外院裏，老嗡才下地回來，王海說：「主任！地主婆罵咱們長工是王八羔子哩，這行嗎？」[249]

兩人之間的口角紛爭，演變成地主婆的反動行為，幾個年輕長工將她連拖帶拉出家門：

> 把糊好的高帽子戴在地主婆頭上，王海在她脖子上拴了條繩子……朱榮慶敲著鑼在頭裏走，王海拉著繩子牽著，地主婆腆著大肚子，臉上黃黃的，冒出黃豆粒子大的汗珠子，嚇得眼睛像鬣雞一樣圓。朱老嗡拿著一根柳條兒，在後頭耍巴著，一直遊了三道街……[250]

從此可以想見在激烈的土改中，地主階級遭遇到如何的衝擊。但是，土改小說一向疏於交代反面人物的性格與心理矛盾，因為一旦進入地主的內心與思維，讀者的思考很有可能轉向同情與理解，模糊善與惡的界限，動搖階級立場。

---

[248] 梁斌，《翻身記事》，頁 88。
[249] 同前註。
[250] 同前註，頁 89。

(二) 地主「失語」模式

地主這個概念由來已久，最初只是指擁有土地的主人。但隨著馬克思理論的傳入、土改運動的開展，地主作爲農民的對立面，成爲一切剝削的根源，唯有消滅他們，農民才能解開束縛、走向富裕。隨著階級鬥爭的不斷尖銳化，地主逐漸成爲惡霸的代名詞，[251] 成爲群眾不共戴天的仇敵，地主的屬性遂被單一化：「凡是被命名為『地主』的人，就可以隨之給他作出一種嚴酷的價值判斷，他就是十惡千赦的歷史罪人，這種人不僅毫無價值，而且具有絕對的負價值。」[252] 當然，不乏作家反思這種粗暴的劃分方式，例如王西彥在《春回地暖》藉由知識分子蕭一智的思考，剖析了「階級」與「人」的區別：

> 地主屬於整個地主階級，同時他又是個別的人。沒有疑問，整個地主階級是反動的，應該徹底消滅它；可是，同一個階級裏，又包含各種各樣具體的個別的人，有罪大惡極的惡霸，也有一般的地主分子，這還有比較開明的士紳。對不同的人，我們就應該分別對待。只有這樣，才能分化地主階級的內部，孤立惡霸，鼓勵一般的地主分子和開明士紳好好守法。我們要消滅的是整個地主階級，可不是地主個別的人——關鍵就在這裏。[253]

---

[251] 在地方上魚肉百姓的地主所在多有，例如浙江餘姚縣惡霸地主虞福九，借修族祠爲名，向農民派款。農民虞啓忠被派 50 元，交不出，只交 5 元，結果被誣爲不遵守族規，虞福九將他關進「站籠」，活活站死；川西綿竹縣大惡霸地主趙祝三，擁有槍 160 支，爪牙 3,000 人，因霸田佔產、巧取豪奪殺人一千有餘，奸淫婦女百餘人。（白希，《開國大土改》（北京：中共黨史出版社，2009），頁 225。）但是絕不能以偏概全，認定所有地主都是惡霸。尤其是發生血腥土改的關中地區，據學者秦暉考證，由於土地零碎分散，根本沒有所謂實質上的「地主」。

[252] 劉再復、林崗，〈中國小說的政治式寫作──從〈春蠶〉至《太陽照在桑乾河上》〉，唐小兵主編，《再解讀：大眾文藝與意識形態》，頁 42。

[253] 王西彥，《春回地暖》，頁 37。

王西彥在尖銳的階級鬥爭中，看出了地主階級的複雜，但土改時期對「地主」一詞的使用並沒有精確的定位，從階級的劃分觀念來看，「地主」一詞應屬於經濟概念，但事實上在革命鬥爭中「地主」往往包括一切惡霸分子，這就將地主延展自政治上的概念。而定義「惡霸分子」又取決於村民們對其的態度，大至在村中掌握大權（如錢文貴），小至不借糧食、用具（如秦兆陽：〈在石臺村〉中的楊洛明）都有可能被定義爲「惡霸分子」展開鬥爭。

而地主在鬥爭會上幾乎毫無例外的俯首認罪，《太陽照在桑乾河上》中的錢文貴被鬥爭過後：

> 他向大家道謝，聲音也再不響亮了，結結巴巴的道：「好爺兒們！咱給爺兒們磕頭啦，咱過去都錯啦，謝謝爺兒們的恩典……」[254]

本來能言善辯的錢文貴，迫於情勢也只能唯唯諾諾，自貶污己以求保命。而《暴風驟雨》對韓老六的鬥爭過程更可以看出這個關鍵的情節設置，第一次鬥韓老六時，韓老六的暗樁白鬍子假意出言控訴韓老六出言不遜：

> 「我媽該你操的嗎？為人誰不是父母生的？你操我媽，你也有媽呀，我要是罵你『我操你媽的』，行嗎？」
>
> 「行。」韓老六答應，他媽死了十年了。大夥都笑。這麼一來，兩個對立的陣營的緊張的空氣，起了大變化，好多人的鬥爭情緒緩和下來了。[255]

第一次鬥爭就這樣草草結束。第二次鬥爭韓老六，第一次主持大會的郭全海竟答應韓老六爲己辯駁：

---

[254] 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 311。
[255] 周立波，《暴風驟雨》，頁 66。

「我韓老六是個壞蛋，是個封建腦瓜子。皆因起小死了娘，我爹娶了個後娘，我後娘三天兩頭地揍我。……」

……

「我後娘叫我在家不得安生，我蹽到外屯，走了歪道，十一歲學會看牌，十六就逛道兒」

「你尻過多少個娘們？」頭兩回救過韓老六的駕的白胡子問他。

韓老六立刻嘻皮笑臉地說道：「有十來多個。」

這時候，鬥爭的情緒，又往下降。[256]

這次的鬥爭會又被韓老六插科打渾地唬弄過去。但最後鬥爭韓老六時，韓老六基本上是完全沉默的，根據福柯對話語——權力的研究，他指出：

任何話語都非個人想像創造的，而是權力的產物，是權力通過語言的控制，顯示出的一種話語的權力。

話語本身就是權力關係中的一個策略因素。[257]

換言之，擁有話語就擁有權力。所以，土改小說中地主的失語狀態事實上是暗示了權力的代換，他們說出的話是邪說歪理，最終被禁止了言說的權力。這更爲深層的意義是，政權並非不明白地主的組成成分複雜，不只有惡霸地主，也有開明仕紳，卻刻意遮掩，並在文藝政策的制定上，規約作家依循階級鬥爭的路線書寫地主形象，這針對的正是中國傳統農業社會層層疊疊的血緣和宗族關係。唐翼明師的《寧作我》記錄了一個雖不當官，

256 周立波，《暴風驟雨》（北京：人民文學出版社，1956 年 8 月北京第 2 版），頁 129。在 77 年版中，已刪去「『你尻過多少個娘們？』頭兩回救過韓老六的駕的白胡子問他。韓老六立刻嘻皮笑臉地說道：『有十來多個。』」

257 胡健，〈福柯的幾個基本概念〉，《青海民族學院學報（教育科學版）》第 2 期（2003），頁 6-9。

但由於方圓幾十里內只有他一個秀才，所以在所有鄉人的眼中，都極有分量的谷滿爹，谷滿爹的地位極高，只要鄰里之間有所勃谿，都要來找他判理。但是當土改運動來臨時，谷滿爹遭殃了：

> 那是土地改革的時候，谷滿爹被打成惡霸地主，說他是當地一霸，不僅廣有田產，而且包攬詞訟。於是抓起來關在祠堂裡，又逼他交出埋在土裏的金銀財寶，他說沒有，農民不信，有人就在他十個手指上釘竹釘，他慘叫著暈死過幾次。[258]

谷滿爹呈現了地主的另一個面向，作為鄉村菁英的他們，在土改來時恐怕也難逃劫難。對比於城市，鄉村具有一定的封閉性與保守性，而地主一般擁有鄉紳身份，非公職性地維持當地的宗法秩序，面對整族、整鄉的百姓，難免會得罪人。在群情激憤的鬥爭會上，長久以來累積的怨氣與怒氣，自然透過暴力行為找到了發洩的出口，正如丁玲所言：「即使他不是惡霸，只那種封建勢力，他做的事就不是好事，他就會把農民壓下去，叫人抬不起頭來。」[259] 真實裡的谷滿爹與小說中的錢文貴，都代表著一種鄉村統治力量，鬥爭錢文貴的真正意義在於清除長久以來盤踞在人們心頭上對權勢的恐懼，徹底擊潰錢文貴們所營建的傳統社會人脈網絡，翻轉鄉村社會長期以來，依賴鄉紳自理的舊秩序；打破建築在血緣、地緣關係之上、原有的宗法封建秩序，重新建立一個共產黨新政權，革命意識才能透過土改在農民的腦中生根發芽。

總而言之，地主作為一個特殊群體，與土改運動的歷史息息相關，他們的失敗和毀滅，從側面印證了人民武裝革命、建立現代民族國家的合法性與合理性，文學作品在對地主階級共同的、一致性的敘述中完成了對政權建構的認同。

---

[258] 唐翼明，《寧作我》（北京：中國青年出版社，2010），頁 58。

[259] 丁玲，〈生活、思想與人物——在電影劇作講習會上的講話〉，《人民文學》第 3 期（1955），頁 120-129。

第四節　農民群衆

《暴風驟雨》的扉頁，引了一段毛澤東的話：

> 很短的時間內，將有幾萬萬農民從中國中部、南部和北部各省起來，其勢如暴風驟雨，迅猛異常，無論什麼大的力量都將壓抑不住。[260]

這幾萬萬的農民旋即登上了文學舞臺，在土改小說中，他們不再是爲了陪襯主角而出現的人物，而是作爲革命群像大量地出現在作品中，他們其中領頭的積極分子，是作爲農村幹部的形象出現，而另一部分農民，由於身上積澱著諸如宿命、保守、狹隘、自私等傳統觀念，在革命的浪潮中顯得較爲退縮，但大體而言，他們還是蹣跚地向革命前進。基本上來說，土改小說重新定義了農民，而觀察他們在作品中的形象，可以發現其中呈現了一種「成長」的態勢。正如丁玲所說：

> 在工作中我體會到一些更深刻的問題，我覺得農民要自覺地起來，團結在一起，跟著共產黨勇往直前，實在不是一件容易的事，不是宣傳宣傳就可以做到的。特別是當時的環境，戰爭的環境就在近邊，如何把農民引入鬥爭，使他們在鬥爭中得到教育，受到鍛煉，然後又帶動更多的人也走上革命的道路，使群眾的隊伍一天天壯大和堅強起來，這實在需要細致具體而又要大刀闊斧的工作方式和完全相信群眾的放手的領導作風。[261]

這亦意味著農民的「成長」不再只屬於私我的領域，而其所折射的正是整個民族、國家的歷史進程，土改小說將他們納入歷史演進的規律之中，正

[260] 周立波，《暴風驟雨．扉頁》。
[261] 丁玲，〈一點經驗〉，《文藝學習》第 2 期（1955），頁 30-31。

像馮雪峰在評論《太陽照在桑乾河上》時所說：「作者的中心意圖是寫農民，但更正確地說，是寫農民怎樣在鬥爭中克服自己思想中的弱點而發展和成長起來。」[262] 這亦是土改小說在刻劃農民形象時的主要目標。

一、二流子群像

「二流子」原是中國陝北方言。通常指不從事生產、好吃懶做、遊手好閑的人。三十年代末、四十年代初，中國共產黨曾在所屬的抗日根據地推行過一場大生產運動，[263] 隨著生產運動的展開，二流子改造運動[264] 也成爲其中重要的環節，土改之後，對勞動積極性的宣傳鼓勵是農村宣傳工作中的大事之一，二流子人物在土改小說中遂成爲一個獨特的形象。

---

262 馮雪峰，〈《太陽照在桑乾河上》在我們文學發展史上的意義〉，《文藝報》第 10 期（1952），頁 25-30。

263 1937 年國共協議共同抗日，中華蘇維埃人民共和國中央政府西北辦事處正式改名爲陝甘寧邊區政府。其統治區稱爲陝甘寧邊區，包括陝西北部，甘肅東部和寧夏的部分區域，由國民黨政府供給軍餉。但 1941 年皖南事變後，國民黨停止發餉，並且採取經濟封鎖政策，加之以日本對解放區的猛烈進攻與「三光」（「三光」政策指殺光、搶光、燒光）政策，陝甘寧邊區陷入了極大的經濟、財政困境。1939 年 2 月 2 日舉行了生產動員大會上，毛澤東提出了「自己動手」的號召，並以「自給自足」爲目的的大生產。這就是所謂的大生產運動，通過這場運動，中共控制區域基本實現了經濟自給自足。陝甘寧邊區地處黃土高坡，地理環境和自然環境惡劣，物產本就不豐隆，人民生活困窘，勞動人口若再好吃懶做、不務正業，更是雪上加霜，因此改造二流子，成爲緊迫的任務。在延安，改造二流子的運動十分成功，土地改革後，此種成功的經驗推展到各地的農村之中，形成勞動光榮的社會氛圍，也成爲當時文學藝術表現的重要題材。

264 根據朱鴻召的說法「改造二流子」的運動，大約在 1940 年春延安縣的一次生產動員大會上，兩位對農村情況非常熟悉的幹部胡起林、王慶海最早提出，要拿出有效辦法，迫使農村二流答瓜的那種人參加生產。這個提議很快得到執行，並且取得很好的效果。（朱鴻召，《延安日常生活中的歷史（1937-1947）》（桂林：廣西師範大學出版社，2007），頁 58。）

魯迅筆下早出現過二流子形象，在《阿 Q 正傳》中的阿 Q 正是其中代表，阿 Q 的形象極其複雜，他既是中國傳統游民形象的集大成者，也是應運現代中國革命而生的人物，而土改小說是以階級鬥爭的理論爲寫作方針的文學，與阿 Q 相比之下，其二流子形象較爲單一，欲凸顯的是二流子「改造」過程的政治意義。但由於「二流子」的含義較爲廣泛含渾，因此有必要對二流子的定義先做一釐清，本文將以《解放日報》的劃分作爲評判標準：

> 關於二流子、半二流子與非二流子的區別，我們認為應按以下的標準……
>
> （一）完全無正當職業而靠不良行為（如偷入、嫁漢、招賭博、販賣違禁品，拐騙，做巫神、當師婆，胡挖亂抓；只要能作為生活手段，漢奸特務也幹……）維持生活者為二流子。（二）有正當職業，又兼靠不良行為為生活手段者為半二流子。（三）至於完全靠正當職業為生活手段但有不良嗜好或不良習氣者（如本人有不良嗜好，但不靠賣違禁品為生活，耍賭博但不靠招賭生活，積極生產但又大吃大喝等），不算做二流子，而應算作有不良嗜好或有二流子習氣的公民。[265]

此處的衡量尺度就已十分明確，照此界定，《暴風驟雨》中的張富英當然「什麼農也不是，是個二八月莊稼人（半二流子）。」[266] 大抵來說，土改小說中的二流子形象大致上可分爲好吃懶作、不願勞動；生活習氣不良；反革命等類型，以下分別敘述之。

首先是好吃懶作、不願勞動。白朗《牛四的故事》中塑造了一個懶漢牛四，「顧家屯的窮哥兒們，自從鬥倒了惡霸地主，分到了房子地以後，

265 〈邊區二流子的改造〉，《解放日報》（1944 年 5 月 1 日）。
266 周立波，《暴風驟雨》，頁 218。

全屯的人都捲進了生產熱潮裡，他們砍柴拾糞、編炕蓆草帽、紡線喂豬、男女老少沒有一個吃閒飯的」，[267] 只有牛四：「好吃個好的，可就是怕動彈，一個結結實實的小夥子，懶得像灘稀泥。」[268]《暴風驟雨》中的白玉山則是「一個心眼挺好、脾氣隨和、但是有些懶懶散散、黏黏糊糊、老睡不足的漢子。鏟地的時候，天一下雨，人家都著忙怕地侍弄不上，收成不好。白玉山卻說：『下吧，下吧，下潦雨也好，正好睡一覺。』」[269] 這些二流子作爲社會的底層階級，必然有其自身的性格缺陷，對於勞動生產並不積極，但是只要出身純正，擁有正確的無產階級身分，那麼必定能獲得眾人同情、幫助以及最後的救贖，反之則否，秦兆陽〈改造〉中的王有德就是最好的例子。

其次是生活習氣不良，這指的是偷搶拐騙、吃喝嫖賭等等，袁毓明的〈由鬼變人〉（1946）中的劉小七，家境尚可，「可是自從那狼吃的日本鬼子來了以後，遍地興開了吸大煙，於是沒有出息的劉小七，也就染上了大菸癮。」[270] 把土地樹木揮霍光後，煙癮一來，劉小七就回家偷東西，妻子終於無法忍受將他趕出家門，他只好去討飯、當騙子賭錢。當家鄉被解放後，劉小七在眾人幫助下戒除了煙癮，卻還是好吃懶做，把村公所當成自家的米倉：「劉小七一把米領到手裏，卻又把村長的話扔到腦後，糊裏糊塗的又吃開好東西。」[271] 且不事生產：

> 劉小七在互助組裏，頭兩三天也是很賣勁，累得滿頭冒汗也不說累，可是不幾天這股熱勁就冷了下去。一下到地裏，鋤一下，即把腰挺起

---

[267] 白朗，《牛四的故事》（香港：新中國書局，1949），頁 3-4。
[268] 同前註。
[269] 周立波，《暴風驟雨》，頁 77。
[270] 袁毓明，〈由鬼變人〉，原載於《文藝雜志》第二卷第 3 期，康濯主編：《中國解放區文學書系．小說編（第四卷）》（重慶：重慶出版社，1992），頁 2316。
[271] 同前註，頁 2323。

來，拄著鋤柄歇一回，看看天，看看地，磨著時間，要不，就去拉屎撒尿，一鬧又是半天。[272]

劉小七不僅有煙癮，又因為慣性無法適應勞動，但經過一番痛苦的改造過程，終於成為勞動英雄。柳青的〈土地的兒子〉（1945）描寫一個手藝低劣的石匠李老三，父親死後，生活更是每況愈下，窘迫的家境逼使他漸漸開始賭博了：

當然他是完全沒有本錢的，過年前後，他口袋裏裝著破碗片，自己用手去拍拍，說：「不要怕咱沒有錢，怕你們贏不了吧！」碗片發出銅子似的聲音，迷惑了同村的賭徒。他也常去趕廟會，上大賭場。這時他的本錢是用紅布包著蘿蔔片冒充的銀元子。他偶然贏了很多，就沾沾自喜地帶回家去量米買布。可是輸了就倒霉，讓別人盡意地臭罵一頓，甚至被那幫流氓成性的賭棍們使勁地抓住他的領口，服服帖帖揍一頓，……[273]

李老三的二流子生涯終於在進入新社會後得到救贖，他的故事甚至改編為秧歌，在鄉村中四處傳唱，成為「舊社會活不成，新社會救咱們！」的有力佐證。

最後是不認同國家（或新政權）的類型。此類人物多半扮演著助紂為虐的角色，不是漢奸、叛徒，就是地主的狗腿子，與國民黨同一陣線，屬於冥頑不靈的典型。由於擁有不正確的政治立場，因此是作為人民的對立面加以描述，形象的醜化是必然，例如《暴風驟雨》中的韓長脖，韓長脖是韓老六的狗腿子，他先是在韓老六的授意之下，破壞了第一次的鬥爭會；之後又放黑槍暗害蕭隊長，挑撥白玉山和妻子的感情，最後死於非命。

---

272 同前註，頁 2325。

273 柳青，〈土地的兒子〉，康濯主編，《中國解放區文學書系．小說編（第三卷）》（重慶：重慶出版社，1992），頁 1813。

與其相似的還有《雨過天晴》中的朱伯解：

> 從小不務正業，世界上的壞事他算是幹了個全：鬼子一來，他當過偽軍，沒幹上一年，拐著一支大蓋槍跑了；以後又跑到國民黨五十一軍一個營長那裏當勤務兵，當了幾天，又拐出來一支匣子槍。[274]

朱伯解「爲虎作倀」，對於新政權來說，他已經不再屬於新社會的一員，他是在新政權中無法容忍的二流子，已無法透過勞動改造，對於這類人物必然要采取肅清手段，徹底清算其罪惡。

在土改小說中，二流子人物通常是作家著意描寫的對象。其目的大多有幾種：一是藉由新舊社會的對比，建立與強化國家意識，袁毓明的〈由鬼變人〉開篇便點出主旨：

> 劉小七，今年沒零沒整的四十歲了，未解放前他是個大煙鬼，沒人把他瞧在眼裏；解放後，他轉變成了勞動英雄，成了大家尊敬的人物。從前，他跟他老婆曾經吵嘴打架，鬧分家，如今，他老婆一見他就是張嘴笑，抿嘴也笑。現在他已從「鬼」世界走到人世界。[275]

此作品的焦點就在於「解放前」與「解放後」。是「舊社會把人逼成『鬼』，新社會把『鬼』變成人。」主題的再證明。此主題本是由歌劇《白毛女》所確立，周揚主張，寫這個戲，應該突出這個主題，應該抓住農民與地主的階級鬥爭這個重點，把兩個時代、兩種社會制度進行鮮明的對比。[276] 而這個全新的主題很快就成爲文學寫作的重心。周立波〈懶蛋牌子〉（1950）中描述東北的計家屯：

---

274 王希堅，《雨過天晴》，頁 99。

275 袁毓明，〈由鬼變人〉，《中國解放區文學書系．小說編（第四卷）》，頁 2316。

276 參見任穎，〈回憶王大化〉、孫錚：〈參加演出實踐漫議〉，收入文化部黨史資料征集工作委員會、《延安魯藝回憶錄》編委會編，《延安魯藝回憶錄》（北京：光明日報出版社，1992），頁 187、215-216。

> 在舊中華，在滿洲國，每當春草發芽的時候，橫貫屯子的大道上，和榆樹底下，和大院套的牆根底下，三三五五，站著坐著的，盡是屯溜子，他們成天不幹活，有的叼個大煙袋，嘮著閒嗑，有著唱著「藍橋」，嬉皮笑臉的調戲那些清俊的害臊的挑水的姑娘。[277]

但是土地改革之後，計家屯的兒童團員做了 20 塊懶蛋牌子，打算給偷懶不幹活的男女掛上，但是不管是好喝大酒，好耍大錢，好看娘們的趙子彬、還是剛結婚的李老疙瘩夫婦個個都忙著生產，爭取秋後上縣賽英雄。在進入新社會後，計家屯的懶蛋牌子再也掛不出去了。而趙樹理〈田寡婦看瓜〉（1949）中的秋生，是南坡莊上的窮人，最愛偷人家的地裏的南瓜豆莢，地主王先生口中的：「大害大害！莊上出下了他們這一夥子，叫人一輩子也不得放心！」[278] 追本溯源，秋生的「順路捎帶」是不得不然，是因爲沒有屬於自己的土地，家中妻兒嗷嗷待哺，只得靠著挖掘野菜維生。但當土地改革後，像秋生這樣的貧農得到了土地，有了生產資料，秋生一家不再捱餓，不用「順路捎帶」，也不用苦苦哀求田寡婦施捨南瓜。柳青的〈土地的兒子〉中李老三偷矇拐騙的日子一直到新社會來臨後也有了轉變。進入新社會後，大部分的二流子在獲得土地後都開始轉變，其中一部分甚至因爲辛勤的勞動，日子過得頗爲寬裕，正如大煙鬼劉小七成爲勞動英雄後的一段話：

> 劉小七站在眾人面前，手腳不知放在哪裏才好，沉重的講道：「我從前不是個人，是個鬼，是個大煙鬼騙子，這是舊社會把我弄壞的。共產黨八路軍把我救出來了，現在我從鬼世界走到人世界了。我感謝毛主席的大恩典……[279]

[277] 周立波，〈懶蛋牌子〉，《人民文學》第 4 期（1950），頁 27-31。
[278] 趙樹理，〈田寡婦看瓜〉，高捷編：《山藥蛋派作品選》（北京：人民文學出版社，2011），頁 112-113。
[279] 袁毓明，〈由鬼變人〉，《中國解放區文學書系．小說編（第四卷）》，頁 2329。

新政權要樹立在人民心中的權威地位，那麼舊社會必然要以其對立的形象出現，舊社會的腐敗汙濁，正是孕育二流子的溫床。趙文節〈肉體治療和精神治療——一個醫生講的故事〉（1945）中的王四「才二十五歲，舊社會給他染下了一身壞習氣，吃喝嫖賭，敲詐偷騙，樣樣都來了。」[280] 而透過醫生之言：「你做了二流子，這也不能完全怪你。這是舊社會的罪惡！你要下決心改呀！……」[281] 此類例子不勝枚舉，馬烽〈金寶娘〉迫於無奈，淪爲娼妓，當房東劉栓栓看不起金寶娘時，我（工作隊幹部老馬）說：「這不能怪金寶娘，這都是舊社會逼害的！在舊社會裏，不要說女人，就是男人，被逼走上邪道的也不少。」[282] 無論是敘述者在文中的直接說明，或者間接由書中人物之言表達，都一致地將造成二流子的原因歸根於舊社會的腐敗和黑暗。正如金寶娘這個普通農村婦女的悲慘經歷，馬烽刻意忽略了造成金寶娘悲劇的文化批判，放棄了女性命運的自覺意識，專注於新社會「使鬼變成人」的命題，金寶娘的苦難是舊社會的逼害，群眾的偏見自然也可順理成章地歸咎於舊社會的意識形態，因此，當新政權來臨時，金寶娘的新生自然是意料中事，金寶娘的苦難和新生拔高爲一個階級的苦難與新生，成爲新時代的顯赫戰功。

其次是透過二流子的淪落，控訴地主階級的罪惡，農民之所以淪落爲二流子，與地主階級的壓迫也脫不了干係，《暴風驟雨》中的白玉山並不是原本就好吃懶做，而是因爲與韓老六的恩怨：

---

[280] 趙文節，〈肉體治療和精神治療——一個醫生講的故事〉，原載於《解放日報》（1945 年 2 月 16 日）。收入康濯主編：《中國解放區文學書系．小說編（第三卷）》（重慶：重慶出版社，1992），頁 1586。

[281] 同前註，頁 1589。

[282] 馬烽，〈金寶娘〉，中國社會科學院文學研究所現代文學研究室編，《中國現代短篇小說選（七）》，頁 714。

縣官斷案，白玉山輸了，罪名是誣告好人，關在縣大獄。自大嫂子賣了四垧地，把人贖回來。這四垧好地都落在韓老六手裏，白家剩下一垧石頭砬子地。白玉山從縣大獄出來，從此就懶了。[283]

不僅是白玉山，在《暴風驟雨》第二部中的李毛驢也是如此，租了杜家五垧地，兩年之後，兩個毛驢都貼了、孩子死了、老婆走了。他從此自暴自棄，而蕭隊長甫見面就喊出了他的眞名，對李毛驢來說，蕭隊長尊重他、不輕賤他，已經令他非常感動，而蕭隊長之言幾乎總結了《暴風驟雨》對於二流子的評估：

就是幹過一星半點不該幹的事，也是在地主社會裏死逼無奈，不能怪大夥。[284]

早先不好的事，都是地主逼咱們幹的，不能怪咱們，……[285]

如果牛四、劉小七和王四還是因爲好逸惡勞的本性導致他們只想坐享其成，不願努力勞動，周立波則完全將造成二流子的根由歸諸於地主的惡行，趙樹理的〈福貴〉也有類似的描述，福貴原本是個精幹漂亮的小夥子：「我從小不能算壞孩子！一直長到二十八歲，沒有幹過一點胡事」，[286] 他最後對老萬（地主階級）的沉痛控訴點明了他淪爲二流子的原因是欠老萬家的高利貸所造成：

我賭博因為餓肚，我做賊也是因為餓肚，我當忘八還是因為餓肚！我餓肚是為什麼啦？因為我娘使了你一口棺材，十來塊錢雜貨，給你住了五年長工，沒有抵得了這筆帳，結果把四畝地繳給你，我才餓起肚來！

[283] 周立波，《暴風驟雨》，頁 79。
[284] 同前註，頁 321。
[285] 同前註，頁 322。
[286] 趙樹理，〈福貴〉，《趙樹理小說選》，頁 229。

> 我從二十九歲壞起，壞了六年，挨的打、受的氣、流的淚、餓的肚，誰數的清呀？……這都是你老人家的恩典呀！
>
> ……
>
> ……可是回來以後，看見大家也不知道是怕我偷他們，也不知道是怕沾上我這個忘八氣，總是不敢跟我說句話。我想就這樣不明不白走了，我這個壞蛋名字，還不知道要傳流到幾時，因此我想請你老人家向大家解釋解釋，看我究竟算一種什麼人！看這個壞蛋責任應該誰負？[287]

此種二流子翻身的形象描述，強化了「階級仇恨」的敘事主題，與控訴舊社會的主題連結，傳達出了舊社會不公平的社會現象造成農民生活苦難、夢想破滅，在根本上譴責階級社會。同時構建了新社會的美好生活圖景，間接傳遞出人民若不推翻舊社會，將永遠遭受不平等的階級待遇，無法逃脫階級的壓迫和痛苦的生活，不僅強化了共產黨與毛主席「救星」的地位，也達到了政治宣傳的效果。

最後是透過改造二流子的過程，建立了勞動價值觀。在之後很長的一段時間裡，愛勞動成爲一種道德價值的評斷標準，「勞動光榮，懶漢可恥」成爲評量人物品行好壞的新尺度。從周立波〈懶蛋牌子〉中描寫新房的兩邊的對聯本是：「忠厚傳家久，詩書繼世長。」爾後改爲「莊稼傳家久，翻身繼世長」便可略窺端倪。蔡翔就認爲：

> 中國革命對下層社會的解放，並不僅僅是政治或者經濟的，它還包括了這一階級的尊嚴。這一尊嚴經由「勞動」的主體性的辩論而獲得實踐可能，在這一意義上，尊嚴同時也是尊嚴政治，「勞動」的正當性的確立，首先在文化上，解放了下層社會，並獲得相應的尊嚴。[288]

---

287 同前註，頁 230。

288 蔡翔，《革命／敘述：中國社會主義文學——文化想像：1949-1966》，頁 223。

也就是說，這種勞動（主要是物質性生產的體力勞動）光榮的意識，在此時使一直處於弱勢的中國下層社會獲得尊嚴，並透過政權宣傳，成爲一種道德標準。因此，大量的勞動英雄、勞動模範出現，1943 年《解放日報》的社論〈建立新的勞動觀念〉就指出：「勞動英雄已成爲群眾第一個尊重的對象，而二流子卻受到群眾普遍的鄙視。這種社會道德的力量，已成爲農村中改造二流子的一個重要依靠。」，[289] 社會道德規訓是農村秩序中潛在的力量，在社會群體聯繫異常緊密的農村中，群眾的輿論力量十分強大，趙文節〈肉體治療和精神治療一個醫生講的故事〉中的王四之所以尋死，也是由於這種力量的壓力，〈由鬼變人〉中描述劉小七雖然戒除煙癮，卻還是好吃懶做，因此集體的輿論就展現了力量：

> 劉小七簡直像一根燒紅的火柱，走到誰跟前，誰也怕燙著他們，他那懶漢的名聲，把他自己孤立起來。他在街上走過，別人正在又說又笑，他一到跟前，人家馬上一哄而散了。他看見一個熟人，想和人家說一句話，他把嘴一張，人家裝著沒有聽見，把頭一扭走了。[290]

這樣的方式，促使二流子完成「翻身」的改造過程。一般而言，二流子的人物形象普遍較爲單薄，也呈現單一化的模式，而且文本中，二流子的改造一般都是通過外部力量的幫助而得以完成，例如勞動模範或幹部的諄諄善誘，或群眾的輿論壓力，迫使二流子不得不轉變，人物內心的轉變描寫較少。

另外，從二流子這一類形象來看，雖然都普遍表現出好吃懶做、或多或少的不良習氣，但是多數二流子都屬於可以團結的階級，甚至在改變過後成爲人人稱讚的模範，而可以發現，最終遭到眾人唾棄、身敗名裂的二

289 〈建立新的勞動觀念〉，《解放日報》（1943 年 4 月 8 日）。

290 袁毓明，〈由鬼變人〉，《中國解放區文學書系·小說編（第四卷）》，頁 2324。

流子是作爲敵我矛盾來處理，而改造成功的二流子則以內部矛盾來描寫，前者形象基本上已經不再僅是不務正業、遊手好閒的農民，而是身兼地主狗腿子、反革命的人物（例如《春回地暖》中的章侯之、《翻身記事》）中的砂鍋子），而後者能夠得到「改造」機會，也就是間接肯定了本身在新社會中的地位正當性，這完全符合毛澤東的〈關於正確處理人民內部矛盾的問題〉中所陳述的規律，他指出：在社會主義社會，存在著兩大類社會矛盾，即敵我矛盾和人民內部矛盾。敵我矛盾是對抗性矛盾，人民內部矛盾是非對抗性的，也就是說，敵我矛盾是無法調和的，例如階級和階級之間的矛盾；人民內部矛盾則不然，是可以解決的問題。簡單地說起來，前者是分清敵我的問題，後者是分清是非的問題。[291] 因此，秦兆陽〈改造〉中描寫小土癟地主王有德的改造會引起如此大的論爭，也就不足爲怪了。

二、擺盪不定的中農

面對土地改革的運動浪潮，日子過的略寬裕的中農們，無疑是最心存疑慮的一型，但他們身不由己地捲入其中，《翻身記事》中土改幹部聞小玉想發動中農劉老像共同鬥爭地主：

> 劉老像聽說來發動他家，氣呼呼地說：「俺不是地主。不是封建，又不想分房分地，不想分你們的浮財。你們上俺家裏跑什麼？」
>
> 小玉梗起脖兒，睖著黑眼睛說：瞧你說的！你是解放區的人不？是解放區的人就得叫發動，就得參加土改！不管是鬥爭別人還是挨鬥。[292]

正如聞小玉所言，置身事外是不可能的事。而中農對於革命的保守心態，在土改小說中就成就了較爲模糊不清的人物形象，例如《暴風驟雨》中的

---

[291] 毛澤東，〈關於正確處理人民內部矛盾的問題〉，《毛澤東選集（第四卷）》（北京：人民出版社，1966），頁 363-365。

[292] 梁斌，《翻身記事》，頁 261。

中農「兩面光」劉德山，得知工作隊來了，他是快活的，他想：

> 這回韓老六遇到敵手了。可是才高興，他又往回想：工作隊是共產黨，共產黨能准許劉德山他有三匹牲口，五垧近地嗎？他想：這是不能的，工作隊是韓老六的敵人，可也不能算是他自己的親戚。他翻來覆去，尋思一宿，決計兩面不得罪，兩面都應付，向誰都不說出掏心肺腑的話來。他想：「就這麼的，看看風頭再說吧。」[293]

劉德山的態度大概是中農的典型，王希堅《雨過天晴》描述中農任德誠從「百分之九十九的心思都用在自己劃起來的那個小圈圈裏」，[294] 到偷偷爲八路軍傳遞消息，王希堅刻劃了一個忠厚的老農民在被環境所迫之下，逐漸地靠近革命道路。他先是被陷害成爲地主的防空洞（替地主私藏財物的人），又被還鄉團挾持，被逼迫成爲挑夫，受了這些磨難後，他回味著與其他人的對話：

> 他們曾經議論了半天「八路法子」，最後歸結到，人人都要變成八路了」，這正和他自己思想的發展變化完全一致。他從來沒覺著共產黨的法子是不對，不好，可是過去總像是站在旁邊，站在外邊，或者是站在兩方面中間的一個人……現在他到底明白了，頂頂老實的人還就是只有共產黨解放軍，頂頂老實的法子就是所說的「八路法子」。[295]

任德誠的轉變與其說是受到革命號召、接受階級思考的結果，倒不如說因爲國民黨軍隊的暴行讓他做出了選擇。而劉德山則是聽信流言，以爲自己會被鬥爭，趕忙報名出擔架，到了戰場「看到國民黨反動派的敗局已定」，[296] 又加上指導員們都對他不錯，因此「腳踩兩邊船的劉德山這一回來前完全

---

[293] 周立波，《暴風驟雨》，頁 36-37。
[294] 王希堅：《雨過天晴》，頁 52。
[295] 同前註，頁 319。
[296] 周立波：《暴風驟雨》，頁 382。

兩樣了。」對於中農們來說，在大勢底定的情況之下，跟隨勝利的共產黨是自然而然的事。

《太陽照在桑乾河上》裡的顧湧、〈邪不壓正〉中的王聚財又是中農的另一個典型。任德誠和劉德山牽扯到的問題較為單純，王希堅與周立波顯然以政治正確的大框架來塑造任德誠和劉德山，而丁玲和趙樹理則關注到中農立即需要面對到的生存問題。王聚財在被錯鬥之後，他心裡苦惱：

> 聚財回到家，午飯也沒有吃，一直跟做夢一樣想不著為什麼能叫人家當封建鬥了。晚飯時候，一家人坐在一處發愁；地叫人家把筋抽了，剩下些坡地養不住一家；糧食除給人家二十石麥子，雖然還有些粗糧，也是死水窩窩，吃一斗少一斗：想不到父子們開了多年荒地，才算弄得站住步就又倒下來。[297]

顧湧在考慮是否要獻地之時，也陷入心理掙扎之中：

> 他只是不斷的想，他想找個人問問：「像我這樣的人，受了一輩子苦，為什麼也要和李子俊他們一樣？我就憑地多算了地主，我的地，是憑我的血汗，憑我的命換來的呀！」[298]

丁玲抱持的是對顧湧的同情，寫出了顧湧的吶喊，顧湧與兄長受了四十八年的苦，灑下血汗，終於擁有了土地，而一夕之間失去可能會失去家人賴以安身立命的基礎，他又怎能不悲憤呢？他不是地主，雖是錢文貴的親家，亦飽受其欺負：迫於錢文貴的威勢，他不情願的將二女兒嫁給了錢家；自家的梨樹被錢家的柳樹壓折，他也只能默默承受，對於土改，顧湧是矛盾的，他既希望打倒錢文貴這樣的惡霸，又希望能夠保存自己的家業。但顧湧的心理活動則有一個很大的邏輯盲點，若以此推論，李子俊的祖輩自

---

297 趙樹理，〈邪不壓正〉，《趙樹理小說選》，頁 259。
298 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 318。

然也是勤勤懇懇地攢下家業，庇蔭子孫，那麼鬥爭李子俊是否眞的爲公平正義之舉？丁玲並沒有再往下延伸推論，只是寫他大方地同意大兒子去當兵（八路軍），讓三兒子參加村裏的政治活動，並在工作組的動員之下，他還自覺地獻出一部分土地。〈邪不壓正〉中的王聚財也因爲糾偏政策，拿回屬於自己的土地。當然，這是也爲了因應團結中農的政策而做的處理。總之，在劉德山、任德誠、顧湧、王聚財等人的身上，大致折射出一部分中農的形象，中農做爲鄉村的中間階層，在傳統的階級論點之下，他們對於土改通常抱持著一種獨善其身的心態，對於「革命」的立場搖擺，亦容易聽信各種風聲、流言，顯得意志不堅。

三、其他

劉少奇曾說：「散漫性、保守性、狹隘性、落後性、對財產的私有觀念、對封建主的反抗性及政治上的平等要求等等，這就是農民階級的特性」。[299] 對於廣大的貧農來說，土改符合了他們的利益要求，在此一秩序重組的時刻，他們有機會翻身做主人，獲得政治、經濟上的主體地位，但是除了少數積極分子外，由於他們長期以來忍受經濟上的壓迫，對頒布的政策法令並不能全然理解，對改革難免退縮不前。作爲積極分子的陪襯，他們是不自覺的，需要黨的宣傳、教育、啓蒙和動員，最後終於成爲革命隊伍中的一員。他們的形象各異，但各有一段傷心史，在工作人員的鼓勵之下，倚靠集體的力量，爲自己的人生奮起鬥爭，例如《太陽照在桑乾河上》中的侯忠全。侯忠全，年輕時也是個聰明伶俐的小夥子，認識字，會唱戲，娶了村裏漂亮的姑娘，生了白胖可愛的兒子，人生可謂順遂，但後來妻子紅杏出牆，事情敗露後跳井而死，侯忠全受到牽連，坐了兩個月大獄，父親氣死，跑口外掙不到錢，孩子也因爲出天花死了，不幸接踵而來，

---

[299] 劉少奇，〈論人的階級性〉，《論黨》（華中新華書店，1948），頁 2。

他只得在勞動之中麻木自己。他也慢慢的把自己的不如意寄託於宗教，「把一切的苦難都歸到自己的命上。他用一種贖罪的心情，迎接著未來的時日。」[300] 丁玲對他的評價是：「他不只勞動被剝削，連精神和感情都被欺騙的讓吸血者俘虜了去。他成為一個可親的老頭兒，也就常成為一個可笑的老頭兒了。」[301] 在侯忠全的身上，更可以看出中國根深蒂固的宗族觀念，對於侯忠全來說，侯殿魁是剝削他的地主，但更是他的同族二叔，這種血緣的關係，是他最重視的部分，在他的道德觀裡，他無法做出「牆倒眾人推」的事，清算侯殿魁，侯忠全被逼著去了，沒說什麼話，也沒要地契，卻找把掃帚替人掃起了院子；農會分給他一畝半地，他不但悄悄的還給了侯殿魁，還罵老伴：「守著你那奴才命吧，沒吃的把褲帶繫繫緊。」[302] 當村裏的「第一尖」賽諸葛錢文貴也被群眾抓起來鬥爭，動搖了他的思想，他覺得歡喜，忍不住悄悄上街打聽消息，卻還是裝著不打聽、不在乎的樣子，掩飾住情緒，

可當碰到二叔侯殿魁時，他受不了那「投過來責罰的眼光」，[303] 又默默地做了逃兵。一直到眾人與錢文貴的鬥爭勝利，侯殿魁到侯忠全家中，給侯忠全下跪磕頭，求他寬恕，並收下地契，侯忠全才徹底醒悟，丁玲將一個在生活磨難中逐漸麻木，深信：「九九歸源，不管眼面前怎麼熱鬧，他總以為過不了幾天，區上來的人一走，村子上的事又全照舊了」[304] 的「老頑固」，緩慢的思想轉變寫得入木三分。侯忠全思想動搖的開始是從貧僱農統制了十一家地主的果樹園子之時，他並不反對，還想向老婆打聽這件事，聽到錢文貴被扣起來以後，他又驚又喜，覺得「壞人，終有壞報，因

---

300 丁玲：《太陽照在桑乾河上》，頁 111。
301 同前註，頁 112。
302 同前註，頁 107。
303 同前註，頁 287。
304 同前註，頁 245。

果報應是逃不脫的」，[305] 這時他還是基於固有思維對此事做出解釋，當他遇見侯殿魁時所做出的反應更是呈現出他對於「翻身」的不能適應。而當最後錢文貴被鬥倒，他才眞正認識到貧賤富貴並不是命中注定的，才重拾起他對生命的熱情，也才能使他在中秋節的那天，滿臉笑容地和年輕人一起聽音樂班子的吹打。

侯忠全是中國傳統舊式農民的縮影，丁玲藉由侯忠全的人物形象表現出宗族觀念、宿命思維如何慢慢地被階級意識所取代，農民怎樣「翻心」又「翻身」的過程。丁玲敏銳地察覺宗族觀念、宿命論點，甚至耳語式的街談巷聞在農民身上的巨大影響力，對比於《暴風驟雨》中農民簡單直率的投向革命懷抱，《太陽照在桑乾河上》顯得複雜、深沉許多，這也是丁玲的獨特之處吧！

《暴風驟雨》中的老孫頭，是另一種舊式貧苦農民的形象，他世故油滑，愛打小算盤，又喜歡誇耀自己，在初登場時，他的特徵就表現出來了，當一輛膠皮軲轆車從大車旁呼嘯而去，濺了老孫頭一身泥漿，他悄聲寫了一句：「你他媽的沒長眼呀！」但當蕭隊長問：「那是誰的車？」老孫頭卻避而不答，蕭隊長多次詢問韓老六及胡子之事，他都顧左右而言他，膽小怕事的形象躍然紙上。其後第一次鬥爭韓老六，分給他和鄰近的三家一匹青稞馬，但是他給退了回來。蕭隊長問他「不敢要嗎？」他說假話：「咋不敢？得去割青草，三更半夜還得起來喂，我上歲數了，腿腳老痛，怕侍候不上。」[306] 和他土改之後渴望得到栗色小兒馬的心理形成了強烈的對比。第二次鬥爭韓老六的時候他「沒有走，也沒有說話。他蹲在後面一個牆角下。」[307] 一直到四鬥韓老六，老孫頭才甩脫了瞻前顧後的心理包袱。

---

[305] 同前註，頁 287。
[306] 周立波，《暴風驟雨》，頁 68-69。
[307] 同前註，頁 110。

在老孫頭的身上還有自私自利的心態，第一次分地時，白玉山以自己的近地跟一個老跑腿子掉換一塊遠地，引起了白大嫂子的不滿，兩人大打一架，老孫頭表面上勸阻，心裏卻想：「要我分一垧近地，也不肯換呀。」[308] 更爲典型的是分馬，在分馬的時候，趙大嫂子不想要，老初首先勸她：「我說你真傻，要一個好呀，拉磨，打柴，不用求人了。」[309] 趙大嫂子還是不想要，「老孫頭站在旁邊尋思著：要是趙家分了馬，他插車插犋，不用找別家，別家嘎咕，趙大嫂子好說話。」[310] 於是他接著慫恿趙大嫂子要馬。同樣是勸說，老初和老孫頭的出發點就完全不一樣，老初實心實意，而老孫頭則從自己的立場考慮問題。之後當老田頭問他要哪匹馬，他嘴裏說「還沒定弦」，其實他早打定了主意，只是怕別人來搶，後來當老王太太沒有挑到好牲口，心中不樂意，眾人要將自己的牲口換給她，爲了表現革命積極性，老孫頭也加入了，但他實在捨不得，先是說：「就怕兒馬性子烈，她管不住。」[311] 後來看到老王太太似乎有意要他的玉石眼兒馬，他連忙說了這馬好多的壞處，好處一句也不提。一旦老王太太從玉石眼兒馬前走開，他立即「翻身騎上他這『玻璃眼』，雙手緊緊揪著鬃毛，一面趕它跑，一面說道：『你不要吧，我騎走了。』說罷，頭也不回地跑了。」[312] 仔細分析，老孫頭的性格中的確有著自私與狹隘的部分，卻經過文學美化的方式，令人只感到他的可愛，相較於某些揭露農民性格複雜面的作品（如淑池〈金鎖〉）被責難批判的處境，老孫頭幾乎未受到任何質疑，這其實是十分罕見的，畢竟受到革命洗禮後的農民，他們身上都應該只有正面的美德，沒有負面的劣根性。但一方面老孫頭身上獨特的幽默感，在革命的

[308] 同前註，頁 173。
[309] 同前註，頁 369。
[310] 同前註，頁 369。
[311] 同前註，頁 374。
[312] 同前註，頁 375。

冷硬敘事之中顯得如此難能可貴，例如大家分果實時，郭全海開玩笑，要給老孫頭兩個上面繡有「花好月圓」、「祝君快樂」的洋枕，老孫頭說：

> 一對花才開，送給我？我老孫頭今年平五十，老伴四十九，說是一對花才開，這花算是啥花呀？老花眼鏡的花吧？[313]

周立波以喜劇化的手法描寫老孫頭，[314] 令其作爲激不起讀者太大的反感；另一方面老孫頭對革命者的虔敬也使他的性格難以令人厭惡，他津津樂道於「蕭隊長是我接來的」，當群眾從杜善人家清查出翻把帳，上面記著分得他土地的人的名字，其中就有老孫頭的名字，這使老孫頭氣得大叫：「把我的名也寫上了，好大的膽子」，[315] 但幹部名單裏頭卻沒有他的名字，對於此事，他的反應十分有趣：

> 栽花先生念完名單，老孫頭走到他跟前，壓低聲音問：「幹部裏頭，有咱的名沒有？」
>
> ……
>
> 「對，咱不賴賬。幹部裏頭，咋沒我名？蕭隊長是咱用膠皮軲轆車接來的，他一來咱就幹了。」[316]

杜善人的幹部名單中沒有他的名字，使他有種莫名的失落感，這表示他對參加革命與有榮焉。他對蕭隊長之言無比遵從，對趙玉林和郭全海也頗爲

---

313 同前註，頁 164-165。

314 夏志清曾提到在中共的小說中「喜劇」因其特有的諷刺性，並不受共產黨的歡迎，不過還是有例外：「當然，有一些題材是可以用喜劇形式寫的，例如舊式農民的保守性，但他們的本質必須是善良的，……除非在劇中有一個更重要的角色，能夠維護黨的路線，代表黨的正確作風，否則上述那種喜劇人物不能出現。」（夏志清著，劉紹銘等譯，《中國現代小說史》（香港：友聯出版社，1979），頁 405。）老孫頭和蕭祥的對比正可以做爲夏志清之言的印證。

315 周立波：《暴風驟雨》，頁 275。

316 同前註，頁 276。

友善，在郭全海被張富英驅趕出農會之際，老孫頭知道了，就忙找一些對心眼的人家一說，鍋碗瓢盆，都送來了。他對革命的熱情、對革命者的擁護愛戴、對共產黨的崇敬仰慕，都掩蓋了他性格中的缺陷。大體來說，侯忠全與老孫頭代表著從保守膽小怕事到逐漸成長壯大的農民形象。

在大多數土改小說中，保守的農民受到變天思想、宿命論的拘囿，總是要經過積極分子與工作隊員的耐心引導後，才有所體悟，但是一旦轉變後，就義無反顧，以階級觀念思考問題，這似乎成爲一種人物書寫模式，但事實上，中國農民有著傳統小生產者和小私有者的保守思想，這種特性侷限了他們的思考方式，在他們決心反抗地主階級的政治壓迫、經濟剝削的同時，事實上又對習以爲常的文化、習俗、觀念等等舊意識形態，有著根深蒂固的心理慣性，甚至是擁護的。石果〈風波〉（1953）就描繪出一個讀過幾句舊書，一向被人認爲很正派的楊永成老頭子，在他族中，自從楊立齋的父親那自稱「老太爺」的楊永隆死後，他就算班輩既高，年紀又大的人了。不過，由於他的家境貧困，在土地改革前，縱然楊永成自認自己爲族長，地位仍然不高。土地改革後，他依舊秉持自己的信念，對於守寡多年的堂姪媳婦母女很有意見，他既見不得楊麼嫂再婚，也不認同楊春梅自由戀愛的理論，堅持要按老規矩，卻受到楊春梅一頓搶白，非常不是滋味：

> 楊春梅母女的事，特別是楊春梅那當場一鬧，他覺得那一本相傳的「族風」、「族規」，已快要爛成湯；而他那「族長」的尊嚴，也將搞得一錢不值了。他分不清這和偽鄉長楊根華打他的連槍勺勺那事有什麼區別，甚至覺得還要難受些。[317]

楊永成決定要召開團族大會，嚴懲楊春梅母女，但會才開始，就出現了問題，地主階級也吵說自己爲家族的一分子，要求參與，受到一頓斥喝、接

---

[317] 石果，〈風波〉，《人民文學》第 9 期（1953），頁 1-20。

著是苦大仇深的翻身農民們狂砸祠堂的神主牌：「要講這框殼祠堂，從根扒尾就沒做過好事。要清明會穀、要基金、要香燈費、要入祠費、要罰款。他媽的，地主的肥油，三股這裏要去一股。」，[318] 面對質問：「那你為啥好人不學，偏要接地主的衣缽呢？」[319] 他無言以對，但看到混亂的祠堂，心如刀絞。楊永成眞的大徹大悟是接獲女兒投河的消息，女兒被婆家虐打，楊永成卻訓斥女兒要遵守三從四德，致其不堪虐待而自殺，楊永成終於瞭解「農民只能講階級、不能講啥族不族」的道理，楊永成們面對的不僅是土地改革後貧農翻身做主的當家感，也是傳統宗族倫理全面崩盤的情況，楊永成們在新社會中的困惑，正如故事的結尾：「楊永成不自然地一笑。他想說個什麼，那股人潮卻很快湧過他身邊，向前去了。」[320] 楊永成的改變，與其說是階級思考觀念終於萌芽，倒不如說是失去女兒的衝擊，讓他不得不適應新改變。在政治主流的大潮之下，楊永成們也只能被裹挾而去。革命中的農村一改原本的平靜，隨著環境激烈變動，人與人之間的關係也處於緊張浮動當中，從某些形象來看，他們身上有很多沒有改變的東西，如長幼之序；但從政治的角度來看，對於家長權威、封建宗族勢力的反抗，又的確展示了農民的改變，事實上，此文本也可以觀察出在這個社會環境劇烈變動的時刻，青年農民們成爲了農村實際上的領導力量，這是前所未見的情況，費孝通曾說：

> 在社會變遷的過程中，人並不能靠經驗作指導。能依賴的是超出於個別情境的原則，而能形成原則、應用原則的卻不一定是長者。這種能力和年齡的關係不大，重要的是智力和專業，還可加一點機會。講機會，年幼的比年長的反而多。他們不怕變，好奇，肯實驗。[321]

[318] 同前註。
[319] 同前註。
[320] 同前註。
[321] 費孝通，《費孝通學術精華錄》（北京：北京師範學院出版社，1988），頁 377-378。

這種情況的產生，是以土改爲契機，土改削弱了中國傳統農業社會中固有的長幼、尊卑的血緣關係，重新排定了權威的次序，「國家」成爲凌駕一切的權力擁有者，而青年人以其吸收新知識、適應新環境等等的優勢，成爲農村中的新興力量，這種寫作傾向後來亦爲十七年文學所承接。

王貞尊的〈土地〉（1952）提供了農民的另一種面向。農民馮孝東之父馮臘子爲了多置幾畝地，反而欠下難以償還的高利貸，在地主的剋扣剝削下，原本的田產也變賣殆盡，直到土地改革，一家人的生活才有了轉機，爲了能夠多分一份地，馮孝東將在外村作童養媳的女兒小桂子領回家，而妻子杏娣則身懷六甲，眼看要臨盆，又可再得一份田地，但不幸大兒子卻在此時過世了：

> 馮孝東的老婆杏娣果然趕在分地的時候生了個男孩子，可是，她那六歲的來福的病卻更重了，眼看不能救了。
>
> 夜裡，杏娣忽然哭起來了。她婆婆一夜沒合眼，這時趕快從床上爬起來：「快，快不要哭。」可是自己都忍不住抽咽著說：「死了一個沒福的，來了一個有福的。」
>
> ……
>
> 第二天剛亮，婆娘兩人縫了一個破布簾子，把房門遮起來了。[322]

馮孝東一家人爲了依靠來福多分一份地，決定掩蓋死訊、秘不發喪，他們用布簾把門遮起來，假裝來福依然在世，而在文本中觀察，這樣做的還彷彿不只馮孝東一家，正如杏娣所言：「罰他？可不應該。窮人聽說分地，哪一個不搶到前頭呢？」[323] 農民們長久以來對土地的渴望，以及由此衍生出的自私與愚昧，在土改小說中，往往僅凸顯出前者，後者則被有意地

[322] 王貞尊，〈土地〉，《人民文學》（1952年7月），頁45-48。
[323] 同前註。

忽略了，或者以一種喜劇化的筆法輕描淡寫（例如《暴風驟雨》中的老孫頭），類似〈土地〉的作品，事實上極爲少數。

換言之，在土改小說中的農民形象，都呈現出一種「局部眞實」的特徵。白介夫在 1947 年擔任東北長白縣委宣傳部長，他的日記中記載了土改時期的農民群像：

> 農民們是自私的，一進院子先找自己分得的東西，總願意把自己的先搬上車去，一個破釘子也願意渾水摸魚拿去才稱心，有好幾次把應留的東西搬出來，搬上大車，以後又給抬下來……可以看到貧苦農民的忠厚與自私、保守與貪婪。[324]

毛澤東在發表〈在延安文藝座談會上的講話〉時，農民已經逐漸轉變成「人民」，書寫的重點在革命性與光明面，盡量少觸及陰暗面。中共中央宣傳部代理部長的凱丰在〈關於文藝工作者下鄉的問題〉提到雖然下鄉後會發現很多缺點，「但是要從整個工作過程、發展歷史去看問題。」，[325] 並且再次重申：

> 我們為工農兵的文藝是贊揚民族抗戰和人民大眾的光明，暴露侵略者壓迫者的黑暗的；對於黑暗勢力在長期歷史中所加在人民身上的壞東西，例如愚昧、落後、怯懦、自私等等，則不是什麼「暴露人民」的問題，仍然是一個暴露侵略者壓迫者的問題，對於人民只是一個教育問題。
>
> ……

---

[324] 白若莉，〈長白山地區土改運動紀實——白介夫日記摘錄〉，《炎黃春秋》第 1 期（2008），頁 61。

[325] 凱丰，〈關於文藝工作者下鄉的問題〉，原載於《解放日報》（1943 年 3 月 28 日），收入中國社會科學院新聞研究所編，《延安文萃》（北京：北京出版社，1984），頁 380。

> 我們的抗日根據地更是處在一個光明的時代，所以對於鬥爭中的群眾，當然是寫光明，只有對於敵人才是暴露黑暗。[326]

因此，文學作品中的農民形象，往往呈現出「部分眞實」的特徵。當然，其中也會出現不同的聲音，例如孟淑池的小說〈金鎖〉（1950）。趙樹理主編的《說說唱唱》在 1950 年第三期和第四期連載〈金鎖〉。作品描述農民金鎖，因生活所迫四處流浪討飯，受盡地主欺凌壓迫，最後連妻子玉匣也被地主凌辱，僥倖未死的金鎖投奔人民解放軍，才得到翻身的故事。小說發表之後，立即受到了各方面的批評指責。1950 年第二卷第五期的《文藝報》，刊登了鄧友梅的〈評〈金鎖〉〉和陶君起整理的北京大眾文藝創作研究會小說組三次討論的紀要〈讀了〈金鎖〉以後〉，關於〈金鎖〉的討論，可說是中共建政後文學創作和文學評論界最早的一次創作討論。作爲主編，趙樹理爲此作了兩次檢討：〈〈金鎖〉發表前後〉發表在《文藝報》第二卷第五期及〈對〈金鎖〉問題的再檢討〉發表在《文藝報》第二卷第八期。〈金鎖〉的風波與其前後多次的文章批判相比（如蕭也牧〈我們夫婦之間〉、碧野《我們的力量是無敵的》），不能算是嚴重，但是卻觸及了農民形象的眞實性的問題，其批判也是從這裡展開的。

小說中的金鎖是個「有奶便是娘，有錢便是爹」的流浪農民，在他身上見不到如趙玉林、郭全海式的血海深仇，當然也沒有堅決的革命覺悟，爲了生存，他可以一連改了三個姓，並且心甘情願，當他拜地主曹五爲乾爹時，他引以爲榮：「這在他的奮鬥史中算最成功的一頁，因為他早就認定姓曹可以發財，草浦莊只有姓曹最抖勁。」[327] 這些刻劃，被鄧友梅認爲：

---

[326] 同前註，頁 380-381。
[327] 孟淑池，〈金鎖〉，《說說唱唱》第三期（1950），頁 44。
[327] 同前註，頁 44。

> 這決不是勞動人民的思想，真正的勞動群眾（注意我說的是勞動群眾）是正直的、有骨氣的、敢於反抗的（當作一個正面的人物，又是一個在時代轉換的環境中，是應該寫成正直的，有骨氣的，敢於反抗的。—編者），決不是像作者所寫成那樣一個會拍會溜的膿包，作者在這裏是歪曲了金鎖這個人的（不如說：歪曲了勞動人民的性格。—編者），這篇小說看不到金鎖有什麼反抗，對地主有什麼憎恨，有的只是對地主的羨慕，……[328]

趙樹理則在〈〈金鎖〉發表前後〉作出反駁：

> 讀者意見中，有一條是說這篇作品中的主角金鎖是不真實的，是對勞動人民的侮辱。我以為這是不對的。因為有些寫農村的人，主觀上熱愛勞動人民，有時候就把一切農民都理想化了，有時與事實不符，所以才選一篇比較現實的作品來作個參照。[329]

趙樹理舉了破產農民的實例來印證金鎖這個人物的眞實性和典型性。但是他的辯護並不被接受，很快地，趙樹理只得再作一次檢討，這次他說：

> 一、好多人指出這篇小說「是對勞動人民的侮辱」我的辯護說「不是」大家是對的，我是錯誤的。……
>
> 二、說「有些寫農村的……把一切農民理想化了，所以才選一篇比較現實的作品來作個參照，也是錯的。指導我作這樣的辯護的思想是自己有個熟悉農村的包袱。……因為自己有了熟悉農村這個包袱，在感情上總覺著千篇一律的概念化的作品討厭，沒有認識到，只有概念或千篇一律固然不好，但是寫的人主觀上誠誠懇懇的歌頌勞動人民，自己如果比人家多知道一點什麼，應該把自己的意見提出來給人家作個參考，為什麼要以為人家的作品「討厭」呢？[330]

---

328 鄧友梅，〈評〈金鎖〉〉，《文藝報》第 2 卷第 2 期（1950），頁 14-15。

329 趙樹理，〈〈金鎖〉發表前後〉，《文藝報》第 2 卷第 2 期（1950），頁 16-17。

330 趙樹理，〈對〈金鎖〉問題的再檢討〉，《文藝報》第 2 卷第 8 期，頁 15。

趙樹理雖然做了讓步，但對於金鎖這個人物的真實性仍然沒有鬆口，在此風波之後，趙樹理被撤除了《說說唱唱》的編輯職務。對趙樹理來說，他所了解的農民是複雜的，在他們的身上有的不只是正直的，有骨氣的，敢於反抗的氣質，也有著其他的面向，周揚說趙樹理：

> 沒有站在鬥爭之外，而是站在鬥爭之中，站在鬥爭的一方面，農民的方面，他是他們中間的一個。他沒有以旁觀者的態度，或高高在上的態度來觀察和描寫農民。農民的主人公的地位不只表現在通常文學的意義上，而是代表了作品的整個精神、整個思想。因為農民是主體，所以在描寫人物、敘述事件的時候，都是以農民直接的感覺、印象和判斷力基礎的。[331]

趙樹理以農民視角寫作，在他的觀察之中，農民絕對不都是郭全海與趙玉林，這是趙樹理作品的優點，但也讓他在中共建政之後，無法完成黨所給予、建設社會主義新人典型的任務，趙樹理的錯誤不在於他沒有深入生活和體悟農民思想，而恰巧是他太過深刻地表現了他的認知和體驗。他的農民想像始終達不到黨所需要的高度，而知識分子出身的柳青卻做到了。而這種想像的歧異在土改小說中便可以一窺端倪，以秦兆陽筆下的農民想像和趙樹理的敘事相比，即可看出差異，秦兆陽〈幸福〉（1949）中描述歷經滄桑的來子和苦根終於有了自己的土地：

> 去年剛分到這塊地時，她就對來子說：「往後咱倆夥著在這井台上種一架葡萄，熱天裡有個遮蔭的，澆園涼快，葡萄還可以出錢。當時兩人都做過這樣的夢：井台上的金針花開了，葡萄架也蓬起來了，一串串的葡萄像珍珠似的掛著，弄得滿井台珠光寶氣，連蔭影兒都是綠色的透明的，人在裡面搖轆轤澆園，身上的汗都是涼浸浸的。如果那年

[331] 周揚，《論趙樹理的創作》，原載於《解放日報》（1946年8月26日）。後收入黃修己編，《趙樹理研究資料》（北京：知識產權出版社，2009），頁162。

高興，種上塊瓜，靠葡萄架搭個窩舖，夜裡看瓜睡覺，又新鮮又涼快，多好。」[332]

秦兆陽的農民理想充滿著田園詩般的審美情趣。而以農民爲本位思考的趙樹理，則描述李家莊的變化：

家家產糧都超過原來計劃，出了許多勞動模範；合作社發展得京廣雜貨俱全，日用東西不用出村買；又成立了小學，成立了民眾夜校，成立了劇團，龍王廟和更坊門口，每天晚上都很熱鬧。[333]

趙樹理的未來是實際的，是物質欲望的滿足，而秦兆陽則以詩意的田園景象，將農民對土地的物質欲望審美化了。趙樹理這種特殊的寫作特性，在一段時間內得到肯定，但卻注定了在中共建政之後無法滿足政治對新人新事的要求，而逐漸被淘汰。

總而言之，〈金鎖〉的被批判代表著農民形象正慢慢朝向光明而去。但有意思的是，土改小說中邊緣人物形象的藝術價值往往超越了文本中的正面人物，錢理群在談到《太陽照在桑乾河上》時說：

有意思的是，無論讚揚者還是批評者都談到了，儘管作者竭力要突出與歌頌黨所領導的農民革命力量，但小說給讀者印象最為深刻的，卻是作為農民鬥爭對象的地主錢文貴與李子俊的老婆，以及黑妮、顧湧這樣的農民革命中的邊緣人物。[334]

革命話語難以完全覆蓋的民間型態，在土改小說中著意描寫的革命積極分子身上自然看不到，反而是文本中的「落後份子」形象上，可以看到農民特質的複雜性，正如陳思和所說：

332 秦兆陽，〈幸福〉，《幸福》（北京：人民文學出版社，1950），頁 90。
333 趙樹理，〈李家莊的變遷〉，《趙樹理小說選》（山西：人民出版社，1979），頁 196。
334 錢理群，《1948：天地玄黃》（北京：三聯書店，2015），頁 159。

> 毫無疑問，來自解放區的作家們都是自覺的國家意志的體現者和傳播者，但同時，他們中間確實有不少人在長期的工作實踐中與人民群眾保持了血肉相連的精神聯繫，並能夠自覺將藝術追求融入民間文化形態，使他們在藝術創作時不自覺地向民間文化形態傾斜，流露出民間的真實聲音。[335]

只是這樣的民間文化形態與底層眼光，往往與革命話語或政策有所牴觸，在一而再、再而三的文藝批判之下，越來越微弱，農民形象也逐漸趨於一致了。

[335] 陳思和主編，《中國當代文學史教程》（上海：復旦大學出版社，1999），頁 34。

第五章

中國大陸土改小說的敘事特徵

第一節　鮮明的政治意識形態

一、典型化的寫作方針

眾所周知，土改文學的創作從一開始就已經自覺地確立了寫作的主題，馮雪峰〈緊迫的任務〉一文明確提出了當前文學「緊迫的任務」就是爲政策吶喊助威：

> 我們即將進行的廣大規模的新區土地改革——這個消滅封建階級的偉大的歷史任務，也必須和反對美帝國主義的這個迫切尖銳的任務密切地相聯系，才能顯出它的歷史重要性，更顯得它的光輝，……文藝工作者，立即動員起來，……從事以反對侵略戰爭保衛世界和平為中心任務的、反映中國人民的愛國主義和國際主義精神的文藝創作於一切活動！[1]

1　馮雪峰，〈緊迫的任務〉，《馮雪峰論文集（中）》（北京：人民文學出版社，1981），頁 241。

因此，土改小說的鮮明特徵就是政策直接或間接的滲透入文本之中。經過延安文藝座談會之後，作家們不管是主動或被迫，都自覺地往主流意識一步步靠攏，爲毛氏文藝思想所收編，周立波就坦言：「（《暴風驟雨》）這部小說是我遵循毛主席革命文藝路線的一次創作實踐。」[2] 換言之，不論是在政策方針或文藝表現的方面，土改小說都受其制約，但大多數作家們實際參與土改運動之後，切實感受到土改中諸如中農政策、黨內不純、暴力氾濫等問題，在作品中自然也無法避免提及到此類政策的偏向，他們按照各自對土改政策的理解，選擇文件中不同取向的內容，表現自己的態度或立場。以侵犯中農的權益與整黨事件爲例，周立波、丁玲和趙樹理便有著各自不同的表述。

丁玲在《太陽照在桑乾河上》以滿懷同情的筆觸塑造了一個富裕中農[3]顧湧，基於政治情勢，丁玲不敢給他訂成分，但寫他十四歲就給人家放羊，全家勞動，寫出他對土地的渴望，她曾在 1949 年 5 月 5 日的〈《太陽照在桑乾河上》俄譯本前言〉稱「我認為關於顧湧的社會階級成分問題在小說中沒有獲得足夠明確的解決」[4] 此後又在 1955 年的〈生活、思想與人物——在電影劇作講習會上的講話〉重新提及此事：

> 顧湧的問題也是這樣。當時任弼時同志的關於農村劃成分的報告還沒有出來。我們開始搞土改時根本沒什麼富裕中農這一說。就是雇農、

---

2 周立波，〈重印後記〉，《暴風驟雨》（北京：人民文學出版社，1977），頁 491。

3 事實上，有關顧湧是否眞的是「富裕中農」的問題，也是頗有疑慮的，丁玲在初版中描寫顧湧的土地：「於是土地的面積，一天天推廣，一直到不能不雇工很多短工。」（丁玲，《太陽照在桑乾河上》（香港：新中國書局，1949 年 4 月初版）。頁 6。）若以這樣的描述，幾乎可以肯定顧湧屬於富農階級，因此，丁玲做出修改：「於是土地的面積，一天天推廣，一直到不能不臨時雇上一些短工。」避免爭議，由此也可以看出丁玲對於政策的小心翼翼。

4 丁玲，〈《太陽照在桑乾河上》俄譯本前言〉，《讀書》第 7 期（1981），頁 88-90。

貧農、富農、地主。我們的確是把顧湧這一類人劃成富農，甚至劃成地主的。拿地的時候也竟是拿他的好地，難逃作法也很「左」，表面上說是獻地，實際上就是拿地，常常把好的都拿走了，明明知道留下的壞地不足以維持那一大家子人的吃用，但是還是拿了，並且認為這就是階級立場穩。在這樣做的當中，我開始懷疑。有一天，我到一個村子去，我看見他們把一個實際上是富裕中農（兼做點商業）的地拿出來了，還讓他上臺講話（當時有些工作也是一會兒「左」，一會兒右，拿了他的地又要讓他在群眾中說話，要群眾感謝他，真又是很右的作法），那富裕中農沒講什麼話，他一上臺就把一條腰帶解下來，這那裡還是什麼帶子，只是一些爛布條結成的，腳上穿著兩隻兩樣的鞋。他勞動了一輩子，腰已經直不起來了。他往臺上這一站，不必講什麼話，很多農民都會同情他，嫌我們做的太過了。我感覺出我們的工作有問題，不過當時不敢確定，一直悶在腦子裡很苦悶。[5]

雖然〈五四指示〉第二條指出：堅決用一切方法吸收中農參加運動，並使其獲得利益，絕不可侵犯中農土地。但是，解放區在抗戰之前的減租減息運動已獲得成效，地主剩餘土地與財物極少，只得用「查三代」的方式多劃地主，將富裕中農劃爲富農，沒收土地，使貧農獲得果實，中共中央雖然三令五申，[6] 不斷提醒團結中農的重要性，但是土改運動中還是造成了

5 丁玲，〈生活、思想與人物——在電影劇作講習會上的講話〉，《人民文學》第 3 期（1955），頁 120-129。

6 毛澤東在〈關於目前黨的政策中的幾個重要問題〉中也再次提及：必須將貧僱農的利益和貧農團的帶頭作用，放在第一位。我黨必須經過貧僱農發動土地改革，必須使貧僱農在農會中在鄉村政權中起帶頭作用，這種帶頭作用即是團結中農和自己一道行動，而不是拋棄中農由貧僱農包辦一切。在老解放區中農占多數貧僱農占少數的地方，中農的地位尤爲重要。「貧僱農打江山坐江山」的口號是錯誤的。（毛澤東，〈關於目前黨的政策中的幾個重要問題〉，收入《毛澤東選集（第四卷）》（北京：人民出版社，1966），頁 1211。）

許多中農的權益受損，在《太陽照在桑乾河上》裡的顧湧最後以獻地了結，但此一行動與其說是認同革命，倒不如是無可奈何之下的選擇，顧湧雖不是惡霸，鄰里相處間也多與人爲善，當買了李子俊的果園後，他卻從來沒有改變水渠的道路，也就是說從來沒有斷絕李子俊家的水源，但是顧湧的土地多是事實，這使他絕對不可能避身於浪潮之外，第一次是兒子顧順動員父親和大伯獻地，結果卻是一家人鬧得不可開交；第二次則是開完鬥爭錢文貴的大會之後，顧湧膽顫心驚，卻仍舊下不了決心；最後是親家富農胡泰的出現，兩人長談之後，顧湧才毅然決然的獻地。胡泰以「拿幾十畝地出去不算啥，地多了自己不能種，就得雇人，如今工價大，不合算」[7] 來說服顧湧，這顯然是一種自我安慰的說詞，以顧湧來說，全家十六口人，僅在農忙時節「不能不臨時雇上一些短工。」[8] 的狀況，實在很難說有多「不合算」，更不用提土地本身的價值。此段談話的重心在於「老蔣不行，老蔣就來不了」，[9] 敏銳地認清目前形勢後，顧湧做出獻地的決定也就不足爲怪了。丁玲說自己不敢給顧湧訂成分，只是寫出來讓讀者去評論；而在此問題上，周立波就顯得乾脆許多，《暴風驟雨》輕描淡寫、一筆帶過中農劉得勝家中的遭遇：「劉德山是中農，本人出擔架去了，家裡給踢蹬光了。」，[10] 在劉德勝參軍回家後，透過劉大娘的話，簡單描述了狀況：

> 農會糾偏了，劃錯的中農，都劃了回來。鬥出的果實也退回來了。咱們獻出的兩個馬都牽回來了。蕭隊長還說：貧僱中農是一家，貧僱農是骨頭，中農是肉，貧雇中農是骨肉至親。
>
> ……

7 丁玲：《太陽照在桑乾河上》，頁 319。
8 同前註，頁 6。
9 同前註，頁 320。
10 周立波：《暴風驟雨》，頁 218。

> 她又告訴他，郭主任叫他們都別信謠言，不會掐尖的。誰收得多，歸誰家，不會歸大堆。[11]

丁玲對顧湧是同情而困惑的，周立波則抱持對共產黨一貫的樂觀與信心，但對於中農在土改運動中的際遇卻顯然有所迴避，但明確稱自己的小說爲問題小說的趙樹理，在這個問題上就多所著墨了：

> 我的作品，我自己常常叫它是問題小說。為什麼叫這個名字就是因為我寫的小說，都是我下鄉工作時在工作中碰到的問題。感到那個問題不解決會妨礙我們的進展，應該把它提出來。[12]

秉持著這樣的原則，趙樹理〈邪不壓正〉藉由中農之女軟英的婚姻問題，揭露了土改複查中，諸如黨內不純、幹部變質等一系列的偏差的現象，也談到如何對待中農的問題：

> 元孩聽了聽風，著實作了難：上級不叫動中農，如今不動中農，一方面沒有東西填窟窿，一方面積極分子分不到果實不幹，任務就完不成。他又在會場走了一圈，又聽的不只是積極份子，有些幹部也說分不到果實不幹，這更叫他著急。[13]

這是土改複查運動中出現的一個嚴重問題，一則由於貧僱農們爲了多分果實，將農村中富裕一點的人家當作地主富農，二則幹部爲完成工作，向上級交代，甚至邀功，政策因此產生了偏差，錯誤地劃分階級，侵佔了中農的權益。[14] 幹部元孩面對打算撒手不幹的積極分子和幹部們，也只好任由

---

11 同前註，頁 380。

12 趙樹理，《趙樹理文集》（北京：人民文學出版社，2005），頁 25。

13 趙樹理，〈邪不壓正〉，頁 254。

14 《十里店》：正如後來一個農民形象地描述這個錯誤時說的：「我們正在小米稈中尋找標槍，因此，我們儘量找最長的小米稈。」但是，不管小米稈有多長，它們仍然不是標槍！運動產生的一個後果是：每個人都變成了鄰居的懷疑對象，爲他

他們提出三、四十年前父親當過總社頭的劉錫恩，要他幫父親「還老帳」；中農王聚財地也多、糧食也多，「有些人很眼熱，覺著放過去可惜」，[15] 最後這些中農「起先提出條件來，本人還辯白幾句，後幾戶本人不等提完條件，就都說：『不用提那些了，光說是沒收呀還是獻吧！』」[16] 中農們以無可奈何的心態面對政策，也刻劃了積極分子們貪得無厭的嘴臉。

〈邪不壓正〉亦描寫了幹部腐化與流氓充當積極分子混入革命隊伍之中，在土地改革這場翻天覆地的農村經濟、政治重新洗牌的運動中，總會出現些混水摸魚、趁火打劫之徒。〈五四指示〉下達後，各解放區全面推行土地改革運動，在土改過程中暴露出來的組織不純成了實行土改政策成效不彰的原因，村內原有的幹部的官僚主義、強迫命令及幹部多占鬥爭果實等問題，也成為影響土地改革深入進行的主要障礙，指導全國土改的劉少奇對此極為在意：

> 區、村幹部多年未改選，大多是完全不對群眾負責，不受群眾監督，在工作中強迫命令，其中自私貪汙及多佔果實者甚多，……他們得罪群眾，怕群眾揭發報復，因而要控制恐嚇群眾，……內部也常有矛盾，但多被壞幹部統制，沒有黨內民主，正派人受壓制，不能得勢，邪風上升。[17]

自己擔憂恐懼；由於追溯祖宗三代，似乎沒有一個人感到安然無事。正如村長王喜堂後來所說：「在我們村子裏，一個人怎樣才能聲明他的家庭三代都是貧農呢？如果一個人很窮，那麼他的兒子就辦不起婚事；同理，如果他的兒子不能結婚，那就不可能有第三代。」但是，一直到整整一年以後，土改工作隊來到十里店，一切事情被澄清後，他才敢公開把這個話講出來。（伊莎貝爾．柯魯克、大衛．柯魯克著，安強、高建譯，燕淩校，《十里店──一個村莊的群眾運動》（上海：上海出版社，1982），頁 162。）

15 趙樹理，〈邪不壓正〉，《人民日報》（1948 年 10 月 13、16、19、22 日），《趙樹理小說選》（山西：人民出版社，1979），頁 255。

16 同前註，頁 258。

17 〈劉少奇關於土地會議各地彙報情形及今後意見的報告〉（1947 年 8 月 4 日），中央檔案館編：《解放戰爭時期土地改革文件選編（1945-1949）》（北京：中共中央黨校出版社，1981），頁 71-79。

由於戰爭環境，幹部的產生並非經過完全的民主選舉程序，少數流氓壞份子、地主富農或其同情者混入組織，因此要結合土改整編隊伍，把共產黨建設成為能夠徹底實行土地改革的黨。這樣的人物形象，在《太陽照在桑乾河上》有成為錢文貴女婿的張正典；《暴風驟雨》中有被韓老六之女色誘的楊老疙瘩、半二流子張富英，丁玲與周立波都將他們的腐化視為地主的引誘，張富英更是「是半拉國民黨，國民黨特務的週邊，國特的腿子」[18] 在政治上本來就不正確，而對於農民的自私本性，則選擇淡化處理。《太陽照在桑乾河上》第 53 節〈加強組織〉、54 節〈自私〉中丁玲稍稍觸及了這個問題：「人們在對惡霸地王的鬥爭上容易一致，但對個人的得失上，總是希望太多，心事不定，都想能多分點。」[19] 丁玲敏銳地察覺了這個關鍵，但卻未做延伸，僅僅描寫分地時幹部趙全功與錢文虎搶奪好地，引起群眾議論，但旋即被工作隊抑止：

> 這事一直到文采楊亮宣佈了，分地結果一定要在農會通過才能決定，大家才又高興起來，他們並且幫助小組長，把浮財很快就分好了。[20]

周立波則把老孫頭的自私喜劇化，使讀者對其無法產生反感，並且重筆描述趙玉林遺孀、郭全海等人大公無私的情操，使《暴風驟雨》充滿著人性善良無私的光輝。趙樹理〈邪不壓正〉則較為赤裸的揭示出現實，在土改複查時，下河村產生了一場激烈的討論：

> 有人說：光補地啦！不補房子？不補浮財？又有人說：光補窟窿啦？咱們就不用再分點？……
>
> 小旦說：什麼叫個透？當幹部當積極分子的管得罪人，鬥出來的果實

---

18 周立波，《暴風驟雨》，頁 385。

19 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 328。

20 同前註，頁 335。

> 光叫填窟窿，自己一摸光不用得？到那只好叫他們那四十七個窟窿戶自己幹吧！誰有本事他翻身，沒有本事他不要翻！咱不給他當那個驢！[21]

小旦本就是個投機分子，未土地改革時，是大財主劉錫元的狗腿子，倚靠地主的威風欺人，威脅利誘軟英（中農王聚財的女兒）與劉錫元的兒子成婚；土地改革時又假裝積極，回回分勝利果實。在土改複查中，爲了再得到一些好處，小旦慫恿眾人，要求鬥爭開荒起家的王聚財，整黨時又要求加入貧農小組，好分幹部黨員們多得的浮財，見風轉舵的流氓本性顯見無疑。長工出身的農會主任小昌則存有私心，利用手中的權利爲自己圖謀，占地占房，並且透過小旦威脅女方（王聚財及其女兒軟英），且佈置黨內黨外鬥爭，打擊同志小寶（軟英的心上人），脅迫王聚財把軟英嫁給自己的兒子。直到工作團主持公道，才還小寶一個公道，小寶與軟英的婚姻問題才得以解決。

〈邪不壓正〉甫發表便招致爭議，在《人民日報》上有六篇評論文章皆針對〈邪不壓正〉而發，其中黨自強的〈〈邪不壓正〉讀後感〉批評作品忽視了黨在改革農村運動中所起的決定作用，黨自強用極爲激動的筆調表達不滿：

> 小旦是「邪」主角，流氓狗腿兼投機分子，他居然成了積極分子，而且還當了很長的時間，他是完全沒有群眾的，他的威信是空中樓閣：「在下河村誰也認得你的骨頭！」既然如此，他憑什麼當上積極分子？支部書記元孩又是一貫的正確，他怎麼能和小旦合得來？群眾的眼睛是雪亮的，群眾對小旦當積極分子怎樣議論？寫得很少。群眾在小旦身上很長時期沒有起任何影響，在這點上，我認為把黨和群眾的作用，寫得分量過少。[22]

---

21 趙樹理：〈邪不壓正〉，《趙樹理小說選》，頁 252-253。
22 黨自強，〈〈邪不壓正〉讀後感〉，《人民日報》（1948 年 12 月 21 日），第 4 版。

從共產黨「群眾一貫正確」的理論來說，黨自強之言自然有其正確性，但是結合起農村真正的狀況來說，黨氏之言恐怕值得商榷，韓丁在其紀實作品《翻身》中，詳實記錄了張莊的整黨運動，以農民申全德的話來說：「那些新幹部比老的還壞。……他們簡直都是惡霸。」[23] 對於農民來說，對於腐化幹部的痛恨，遠遠超過了對地主的仇視，但在整黨之前，農民往往敢怒不敢言。而維護〈邪不壓正〉的文章，例如耿西的〈漫談〈邪不壓正〉再解讀與再評價〉既肯定了作品的價值，卻也指出：

> 群眾是憎惡小旦而關心與熱愛黨的，為什麼他們不發表意見或表示態度呢？而我們的「正」又是從群眾中來，經過提高再到群眾中去，群眾中一定有這種「正」或「正」的雛型，這一點沒寫出來是不正確的，黨群關係民主精神是表現得不足的，……[24]

正反兩方的意見在此問題上頗有共通之處，而從趙樹理的回應之中可以看出他寫作〈邪不壓正〉的重點有幾個，一是說明受了冤枉的中農作何觀感，二是：

> 據我的經驗，土改中最不易防範的是流氓鑽空子：因為流氓是窮人，其身分很容易和貧農相混。在土改初期，忠厚的貧農，早在封建壓力之下折了銳氣，不經過相當時期鼓勵不敢輕易出頭：中農顧慮多端，往往要抱一個時期的觀望態度；只有流氓毫無顧忌，只要眼前有點小利，向著那一方面也可以。
>
> ……
>
> 其次是群眾未充分發動起來的時候，少數當權的幹部容易變壞……[25]

---

[23] 韓丁著，韓倞等譯：《翻身》，頁 289。

[24] 耿西，〈漫談〈邪不壓正〉再解讀與再評價〉，《人民日報》（1949 年 1 月 16 日），第 4 版。

[25] 趙樹理，〈關於〈邪不壓正〉〉，《人民日報》（1950 年 1 月 15 日），第 5 版。

趙樹理依然堅守著他「問題小說」的原則，但是卻不能不面對他「善於表現落後的一面，不善於表現前進的一面」[26] 的批評。1949 年，阮章競在人民日報發表了〈群眾文藝創作上的幾個問題〉，相當程度的總結了關於文藝中呈現政策偏向的檢討：

> 當然，侵犯了中農，是錯誤的，不許可的，所以要自我批評，要糾正過來。但我們在左的消極現象方面，反映的倒不少，而積極的目的一一糾正偏向後團結生產，和正確的自我批評精神，則十分不具體，沒力量。選擇民主整黨主題的作品，同樣缺乏根據黨的路線政策，加以批判分析。多數還是過份地、不全面地強調了黨員幹部的不純部分：貪污、腐化、多佔果實，作風不純、思想不純。把某些工作組在執行整黨政策中的「貧僱路線」,「踢開老基礎」的錯誤作法，不正確地、固執地寫成是農村支部的錯誤。因此就誇大了黨員幹部的消極和黑暗的東西，……[27]

由阮章競之言大致可以觀察出對於描寫政策偏向的作品，文藝批評所抱持的態度，而〈邪不壓正〉顯然與主流意識形態不符，在應該產生的正面的「教育意義」上打上了消極的印記。〈邪不壓正〉這是趙樹理第一次遇到批評的小說，同時也標誌著趙樹理寫作生涯的轉折，在〈邪不壓正〉之前，幾乎所有趙樹理的作品都受到讚美與肯定；而在 1949 年後，除了〈登記〉（1950）外，趙樹理的作品幾乎都招致過不同程度的批評，而〈邪不壓正〉也因趙樹理的自我警覺，未收入自己的文集。換言之，在中共意識形態的初塑期，趙樹理以通俗的農民語言，載入共產黨所希冀的政治意念，緊密

---

[26] 竹可羽，〈評《邪不壓正》和《傳家寶》〉，《人民日報》（1950 年 1 月 15 日），第 5 版。

[27] 阮章競，〈群眾文藝創作上的幾個問題〉，《人民日報》（1949 年 1 月 10 日），第 4 版。

配合當時共產黨的實際工作，〈李有才板話〉、〈李家莊的變遷〉和〈地板〉都曾作爲整風學習、減租減息和土改運動的幹部必讀材料。但在越來越嚴格的政治標準下，趙樹理的作品不能滿足政權、國家對農民的理想想像，無法進入「構建歷史」的行列；他所書寫的農村現實，亦不符合主流意識形態想像中農民對政權、國家的擁護期盼，又被屏除於「記錄歷史」之外，趙樹理式的農民本位的創作已經無法滿足「黨」對於文學的要求，失去了「方向」原本的指引作用。[28]

1949 年七月在北平召開第一次文代會上，周揚在〈新的人民的文藝〉報告中指出：「一個文藝工作者，只有站在正確的政策觀點上，才能從反映各個人物的相互關係、他們的生活行為和思想動態、他們的命運中，反映出整個社會各階級的關係和鬥爭、各個階級的生活行為和思想動態、各個階級的命運」，[29] 而且認爲「必須著重反映各地各部門領導幹部執行政策的各種不同情況，各階層群眾對於政策的各種不同反映，群眾接受我們黨和政府的政策變為他們自己的政策的整個曲折複雜的過程，只有這樣，文藝才能真實地反映情況，發現問題」。[30] 因此，土改小說負起的任務就不僅是宣傳動員、教育群眾，也有紀錄基層群眾反應的責任，但是「正確

---

28 1947 年 7 月 25 日，晉冀魯豫邊區文聯根據中共晉冀魯豫中央局宣傳部指示，舉行了一次文藝座談會，專門討論趙樹理的創作。據當時的《人民日報》報導，「在討論的過程中，大家實事求是的研究作品，並參考郭沫若、茅盾、周揚等對趙樹理創作的評論及趙樹理創作過程、創作方法的自述，反復熱烈討論。」主持文聯日常工作的副理事長陳荒煤作了題爲《向趙樹理方向邁進》的總結發言：「我們覺得，應該把趙樹理同志的方向提出來，作爲我們的旗幟，號召邊區文藝工作者向他學習，看齊！爲了更好的反映現實鬥爭，我們就必須更好的學習趙樹理同志！大家向趙樹理的方向大踏步前進吧！」（陳荒煤，《向趙樹理方向邁進》，《人民日報》（1947 年 8 月 10 日），收入黃修己編，《趙樹理研究資料》（北京：知識產權出版社，2010），頁 174-178。

29 周揚，〈新的人民的文藝〉，《人民文學》第 1 期（1949），頁 21-33。

30 同前註。

的政策觀點」卻不一定是「如實地反映問題」，在延安文藝理論的指導之下，土改創作必須緊緊跟隨政策，可以觸及政策的失誤與偏差，但倘若暴露問題的程度太高，影響到土改運動的推行，作者本人即會遭遇的嚴厲的批評，這種動輒得咎的處境，使得他們處理政策與作品間的態度更爲小心翼翼。

丁玲寫作《太陽照在桑乾河上》就曾經說過：「我更不能犯錯誤，我反復去，反復來，又讀了些關於土地改革的文件和材料，我對於我的人物選擇得要更嚴格些。」[31] 但是當政策轉彎之時，戰戰兢兢的丁玲仍然不能迴避無法事先預知的尷尬。《太陽照在桑乾河上》主要描述的是 1946 年中共中央〈五四指示〉到 1947 年 9 月全國土地會議以前解放區農村土改情況，但在小說寫作過程中，中共中央又頒佈〈中國土地法大綱〉，前後政策的不一致，大大影響了丁玲的寫作計畫：

> 我在土改法公佈以前就已經開始寫這部小說。我原想把顧湧這一形象描寫成一個願意把自己的一部分土地交給無地農民的中農。可惜，我在小說中未能把這種意圖貫徹到底。可是我覺得，我在解決村領導對待顧湧的態度問題上的處理是對的，因為，為了在中國發展商品經濟，剝奪這類農民的土地是不應該的。[32]

丁玲陷入不知政策指向、不知歷史歸處的茫然，索性終止了原本訂爲三個部分的《太陽照在桑乾河上》，而周立波亦坦言：

> 北滿的土改，好多地方曾經發生過偏向，但是這點不適宜在藝術上表現。我只順便的捎了幾筆，沒有著重的描寫。沒有發生大的偏向的地區也還是有的。我就省略了前者，選擇了後者，作為表現的模型。關

31 丁玲，〈一點經驗〉，《文藝學習》第 2 期（1955），頁 30-31。

32 丁玲，〈《太陽照在桑乾河上》俄譯本前言〉，《讀書》第 7 期（1981），頁 88-90。

> 於題材，根據主題，作者是要有所取捨的。因為革命的現實主義的反映現實，不是自然主義式的單純的對於事實的模寫。革命的現實主義的寫作，應該是作者站在無產階級立場上站在黨性和階級性的觀點上所看到的一切真實之上的現實的再現。在這再現的過程裡、對於現實中發生的一切，容許選擇，而且必須集中，還要典型化，一般的說，典型化的程度越高，藝術的價值就越大。[33]

周立波在這段話中強調了「反映現實」的前提是「站在無產階級立場上站在黨性和階級性的觀點上」，將眞實現象做原則性的掌握，並且加以「選擇」、「集中」和「典型化」，以完成對藝術對象的塑造。周立波選擇用這種方式，規避不合政策正確的農村現實，但仍然不敢動筆，放棄了原本預定爲四部的《暴風驟雨》寫作計畫。而這樣的寫作方式，成爲文學的主流，在很長一段時間佔據著主導的地位，因此，中共建政之後的土改小說，幾乎都是依循這樣的方式創作，在對偏向的政策思考上，丁玲的困惑、趙樹理的揭弊，已經銷聲匿跡了。

從土改小說中，我們可以觀察到中共土地政策在施行上的偏差，錯把富裕中農當作鬥爭對象；流氓份子混入農村幹部隊伍中在農村爲非作歹；農村幹部命令主義或官僚主義的傾向；對地主用酷刑等等，在中國共產黨中央關於土改一系列糾錯糾偏的檔案中，可以清楚看出這些事實。大體而言，土改小說中的確有著作家對土改過程中不合理情況的種種思考，但是所呈現出來的，大部分還是克服種種困難後，完成土改，迎向光明的結局。所以「群眾接受我們黨和政府的政策變為他們自己的政策的整個曲折複雜的過程。」[34] 就成爲土改敘事的重點。

---

33 周立波，〈現在想到的幾點——《暴風驟雨》下卷的創作情形〉，收入李華盛編，《周立波研究資料》（北京：知識產權出版社，2010），頁 250。

34 周揚，〈新的人民的文藝〉，《人民文學》第 1 期（1949），頁 21-33。

二、「窮人恨、階級仇」的鬥爭哲學

土改小說是階級話語進入農村體系的文學實踐，而這樣的實踐，早在1942 年〈在延安文藝座談會上的講話〉發表之後，作家們便在毛澤東文藝思想指引下默默展開了創作，出現了一批以工農兵爲主角、運用通俗的大眾語言、反映革命階級鬥爭的作品，例如賀敬之、丁毅的〈白毛女〉、李季的《王貴與李香香》等等，而土改小說更是貫穿了地主、富農、中農、貧農等各色階級角色，並將發動群眾開展階級鬥爭作爲作品的主軸。這些階級話語對中國傳統鄉村社會帶來了深遠的影響，但階級、剝削、革命等概念極難爲農民所吸收，必須採取農村慣常的表達方式使其融入了農民的生活經驗，達到最大的宣傳效用，因此雖然階級身分在馬克思的理論中是由經濟地位決定的，但在土改小說中，階級身分往往依附於鄉土倫理的價值系統，換言之，農民樸素的道德體系中，只有善人與惡人之分，[35] 因此，要表現地主階級的罪無可綰，就必須突出地主階級對於傳統道德價值的冒犯。蔡翔認爲：

> 如果說，現代政治的首要之義是敵／我的區別，那麼，在中國鄉村確乎存在著另一種更為強大、歷史也更為悠久的「好壞善惡」的倫理判斷，這一倫理判斷有時候甚至超越於現代政治，同時也牢牢地控制者中國民眾的生活世界。
>
> 中國的當代小說如此重視文本內部的道德資源的分配一階級敵人不僅是反「革命」的，更重要的，還是反「德性」的。[36]

---

35 以韓丁所觀察的河北張莊爲例，土改工作隊的幹部「不得不一次又一次地將討論引導到客觀經濟事實方面去，要他們不要僅僅因爲某些戶主給日本人做過事，或者時常虐待老婆，或者站在老婆一邊反對母親，就把這些人的階級成分評高了。」（韓丁著，韓倞等譯，《翻身》，頁 316-317。）

36 蔡翔，《革命／敘述：中國社會主義文學——文化想像（1949-1966）》，頁 240。

蔡翔之言一語中的。因爲如此，作家描寫地主除了視財如命外，在個人品德操守的部分也必須要有惹人非議之處，例如《太陽照在桑乾河上》裡的江世榮靠當甲長白手起家，借日本人壓榨村民，又打著八路軍旗號去勒索民眾，「掙到了一份不錯的家私」;《春回地暖》中的土地樹甘愚齋貪花好色，逼死許多女子，其子甘文龍也強姦了甘彩鳳、章耕野是國民黨舊軍官，現行反革命;《暴風驟雨》的韓大棒子直接牽涉人命二十七條，被他和兒子霸佔、強姦、賣掉的女性有四十三人。梅信〈老一畝半家的悲歌〉(1947)則可作爲地主壓迫貧農的一個典型。故事描寫老一畝半三代種地主許百福（公道屈）之地，最後竟然連僅剩的一畝半老墳地都被算計掉了，生活陷入困窘之中，老一畝半出走、母親餓死。不僅如此，女兒巧姐也被污辱後自殺。地主的所作所爲令人髮指。江世榮、錢文貴是漢奸，甘愚齋、韓大棒子則牽扯到人命與淫慾，這不僅強化了地主的邪惡形象，原本飄渺不清的階級意識也轉化成有切膚之痛的血海深仇，中國賞善罰惡的傳統價值，就由共產黨來替天行道：「不要怕，你有冤儘管報冤，共產黨撐你們的腰」，[37] 將個人私怨與階級鬥爭掛勾，這不僅證明鬥爭地主的正當性，國家權力也受到了廣大農民的初步認同。這些被鬥爭的地主富農絕不僅僅是在經濟上有剝削行爲，更是傳統鄉村道德觀念裡的惡人。

發動對惡霸地主的鬥爭，激發了農民對整個地主階級的仇恨，階級話語與傳統善惡價值觀相結合，又超越了善惡價值觀，農民對個體的憎恨上升到對整個階層的憤怒，革命力量是「善」的代表，階級敵人（地主和富農）則是「惡」的代表，錢文貴、韓老六是惡有惡報的典型，而貧僱農的身份則具有與生俱來的革命積極性與正義性，窮人與富人的對立，是因爲富人的爲富不仁，貧僱農在地主的壓迫之下生存面臨困境。在二者的對立關係中。「貧窮」與「爲富不仁」，前者在道義上更容易取得同情。既然如

[37] 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 195。

此，在道義方面佔據優越的「窮人」對於「富人」的反擊被合理化，成爲合乎道德規律的行爲，在此邏輯的無限延伸之下，推展爲「窮人」因其「窮」，最終成爲話語的絕對優勢者。正如《暴風驟雨》中描寫趙玉林之妻無私的照顧小豬倌：「她有勞動人民的好性格，縱令自己也在困難裏，也還是照顧別人，體貼別人，寧肯自己心疼的獨生孩子光著腳丫子，先做鞋子給那寄養在她家的窮孩子穿上。」[38] 魏朝勇就指出：

> 道義優越是窮人成為革命者的動因。一旦窮人覺醒或被喚醒這一道義優越，窮人基於道義優越的權利要求會迅即變成追求美好生活而實施暴力的權利。[39]

階級理論提供了窮人革命的理論基礎，並爲革命的暴力背書，使「革命」在道德倫理上有了合理、合法的依據。在農民重獲話語權的同時，這話語權又逐漸滑向另一個極致，「越窮越革命、越富越反動」，以貧窮爲標尺的貧窮道德觀開始浮現，陳殘雲《山谷風煙》（1978）描寫幹部葉銀介紹村中眾人：

> 「一定是徐就勤了」，葉銀很瞭解情況似地，「他住在樹嫂隔壁。樹嫂告訴我，他是個中農，又貪心又怕事，他的哥子就添，卻是公平正直的老貧農……」[40]

文中隱含的正是中農＝貪心又怕事；貧農＝公平正直的道德評判。這種以窮爲貴的風尚直接影響到社會地位的提升，貧僱農逐漸成爲鄉村社會中擁有權威的一群人，當大權在握時，會不會以居高臨下的姿態欺辱他人，正

---

38 周立波，《暴風驟雨》，頁 222。

39 魏朝勇，〈革命、暴力與正義——蔣光慈文學世界中的政治想像〉，《開放時代》第 1 期（2006），頁 94-111。

40 陳殘雲，《山谷風煙》，頁 71。

如他們所痛恨的地主階級一樣？《山谷風煙》與《江山村十日》都隱隱約約反映過這種情況，《山谷風煙》描寫村裏農民合修水利，林夥（貧農）與劉財發（中農）因爲工作方式產生衝突：

> 粗魯的壯漢林夥，把一塊大石頭隨意搬上堤基上，不耐煩地頂撞說：「你是中農，管得我？」
>
> 劉財發見馮均和二柱行近來，便拉著馮均說：「老馮，我要墊好草皮泥再放石頭，他不聽，反轉說我沒理。中農就沒理？……」[41]

因爲林夥是貧僱農，所以對於糾正他工作程序的中農感到不耐，這實際上將階級地位與工作能力畫爲一體，毫無邏輯可言。而《江山村十日》中的李大嘴（貧農）與陳二踹子（中農）因爲李大嘴堅持沒收陳二踹子的海騮馬而互有不滿，但經工作隊員分析政策後，決定將馬還給陳二踹子，李大嘴猶不心服：

> 陳二踹子看見李大嘴滿不在乎的神情，心裏來了一股火，踮著腳，一邊要扯馬韁繩，一邊吵叫：「沈同志答應了！」
>
> 「皇上二大爺答應也不行，現在是貧僱農說了算。」[42]
>
> 李大嘴不願意把嚼子交給陳二端子，有些彆彆扭扭的。
>
> 「不是貧僱農說了算麼？」
>
> 「你說……」
>
> 「我李大嘴是貧僱農，說了就算。」[43]

李大嘴知道留不住牲口，才勉勉強強地將海騮馬還給陳二踹子。從林

41 同前註，頁 245。
42 馬加，《江山村十日》，頁 157。
43 同前註，頁 164。

夥和李大嘴的身上，可以看出貧僱農在改天換日後，不同以往的姿態。作品處理這些糾紛的方式，基本上都是以貧僱農的道歉作爲收尾，這是因爲與他們拌嘴吵鬧的對象是中農，根據政策，中農是要團結的對象，所以，這是必然的結果，若是用同樣的態度對待地主，則是階級覺悟的體現，層次完全不同。不過，爲了害怕傷害貧僱農高大光輝的形象，這些人物絕非主角，並且還要加以潤飾，林夥是「粗魯」的，而書中交代李大嘴在陳大巴掌（富農，陳二踹子之兄）家裡當長工，受盡苦楚，因此才誤把朋友（中農）當敵人。這是因爲描寫這種人物與文藝政策的大方向相悖，故此作者也僅敢點到爲止。

隨著中共建政，文學的創作更受限於政治，意識形態更爲強化，執行的是「階級路線」，因此階級鬥爭的敘事模式幾乎貫徹作品，在梁斌的《翻身記事》中甚至有這樣的描述，：

> 通明牽過野雞紅大轅馬，抖了一下韁繩，笑了說：「夥計！來吧，你過去是給地主劉作謙服務，今天開始為咱貧僱農服務了。」說著又抖了一下韁繩。那匹大紅馬好像懂得通明說話一樣，揚起頭兒，梗起脖子，兩隻眼睛瞪得精明澈亮，跺跳了兩下蹄子，哞兒哞兒地叫了兩聲。通明說：「你看這馬多麼通人性，有多麼樣的高興呀！」[44]

當沒收了地主的牲畜之後，不只貧僱農開心，連馬匹都爲了可以替貧僱農服務而歡欣鼓舞，令人失笑。梁斌更藉周大鐘與王二合的對話突出無產階級的崇高：

> 這東西在地主，在資產階級眼裡是值重的，他們的性格是見錢眼開，唯利是圖。我們無產階級缺吃少穿，生活困難是情真，可是我們喜歡的不是這個，我們要革命，我們要改變這個舊世界，創造一個新世界。

---

[44] 梁斌，《翻身記事》，頁 412。

> 我們要改造全人類！來，同志！讓我們永遠在革命的大道上並肩前進，海枯石爛永不變心！[45]

此言由貧農出身的隊長周大鐘說出，不僅生硬煽情，亦不符合人物形象。而《翻身記事》中更描述了隊長周大鐘、副隊長李蔚，此兩人分別代表著黨內正確與錯誤路線的人物形象，作者設計了周大鐘是貧農出身；而李蔚則出生富農家庭，兩者理論主張、政策思考都迥然相異，經由作者刻意的對比，順理成章地將人的精神思考與家庭出身聯繫在一起，展現了階級身份與血統論的結合，文革中「老子英雄兒好漢，老子反動兒混蛋。」的理論，幾乎可以說是土改中階級劃分政策的延續。

在階級理論的指導之下，作家們無不緊緊跟隨著黨的文藝政策而行，其中對於階級話語採取略爲模糊描寫的作者，仍然是以農民爲本位思考的趙樹理。在對〈邪不壓正〉的批評文章之中，很大一部分是針對趙樹理暴露黑暗卻沒寫出黑暗的根子來：「在農村裏，封建地主當然是黑暗根子，樹理同志沒有寫出封建地主在群運中的抵抗（我們在土改工作中證明：地主在受到打擊之後，積極的或消極的反抗是必然的，他決不肯在一次打擊之後，就俯首向群眾投降）」、[46]「書上的封建地主不能夠引起我們強烈的憎恨，因為他看起來是很伏貼了，所以不夠現實。」[47] 的確在〈邪不壓正〉中，劉錫元、劉忠並沒有明顯地抗拒，鬥爭大會後三天劉錫元就死了，而「劉忠父子們這幾年都學會種地，參加了生產」，趙樹理的寫作重點明顯不是階級鬥爭而是反映問題，既沒有正面描寫「鬥地主，分田地」這種土改中的高潮事件，也沒有著重刻劃共產黨幫助農民翻身解放後，農民的興

45 同前註，頁 203。

46 黨自強，〈〈邪不壓正〉讀後感〉，《人民日報》（1948 年 12 月 21 日），第 4 版。

47 喬雨舟，〈我也來插句嘴——關於〈邪不壓正〉爭論的我見〉，《人民日報》（1949 年 1 月 16 日），第 4 版。

高采烈和感恩戴德，與《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》風格完全不同。同樣的情況在〈李家莊的變遷〉也有出現。在〈李家莊的變遷〉中，趙樹理描寫了一個靠著在村中做生意、放債來賺錢謀生的生意人──福順昌的老掌櫃王安福。王安福老漢家產頗豐，從階級屬性上講，他屬於剝削者階級，是吃人不吐骨頭的吸血鬼類型。但實際上，王安福老漢卻是一個替人著想、有正義感的人，雖然李如珍、春喜一夥人勢力極大，王安福老漢人單勢孤，但卻盡他的全力替鐵鎖主持公道，並在經濟方面給予鐵鎖幫助；在對抗李如珍一夥人時，王安福老漢態始終果敢堅定，未曾怯弱；抗日戰爭爆發後，犧盟會組織抗日捐款，他更表現了強烈的愛國意識、民族情操，說：

> 我老漢主張幹實事，雖說不是個十分有錢的戶，可是不像那些財主們一聽說出錢就嚇跑了。會裏人真要有用錢的地方，盡我老漢的力量能捐多少捐多少！就破上我這個小鋪叫捐款！日本鬼子眼看就快來抄家來了，那還說這點東西？眼睛珠都快丟了，那還說這幾根眼睫毛啦？[48]

他後來把自己所有的家產全捐給抗日隊伍。他熱心愛國、響應減租減息運動，在鄉紳階級中屬於難得一見的正面人物。若按中共階級理論來區分王安福老漢的身份，自然不屬於根正苗紅的貧農（理所當然的革命者），但以作品的敘述來看，村民們對待王安福老漢的尊重態度，恰恰體現了鄉村中原有的傳統道德倫理標準，也正是趙樹理獨特之處。基本上來說，趙樹理的小說雖然表面上看是依循政策而創作的作品，不過事實上趙樹理的思考與黨的政策並非全然一致，他的創作方式（老百姓喜歡看）爲中共文藝理論家所用，成爲毛澤東文藝政策的最佳示範，但對於趙樹理來說，農民

[48] 趙樹理，〈李家莊的變遷〉，《趙樹理小說選》，頁 151。

們依循的鄉村倫理和革命話語，他所關注的往往是前者而非後者，勢不兩立的階級鬥爭色彩並不是很鮮明。

在土改運動中形成的階級等級秩序中，各戶的階級身份一旦確定就往往會伴隨終身並為後代所繼承。階級成分的劃分對於村莊影響深遠：

> 家庭成分有著廣泛的政治和社會內涵，他通過男性血統帶給妻子和子孫。那些劃為地主和富農的兒孫們面臨著折磨和替罪羊，而階級成分越低微（貧農、雇農），則其新的政治社會地位就越高。
>
> 一旦生活被凍結在單一模式中，命運便被永遠地封存不變。在充滿階級鬥爭的土改中產生的不是解放和平等，而是一種類似於種族等級制的東西。[49]

原本受人奉承、一呼百諾的地主一瞬間成為可以任人欺侮的賤民，被排斥在鄉村公共生活之外，他們失去了土地和財產，也失去了尊嚴和社交生活。《太陽照在桑乾河上》描寫地主侯殿魁在牆根下曬太陽，「像個老乞丐」，[50] 不僅沒有人願意與他說話，還必須忍受眾人的諷刺譏笑。在鬥爭錢文貴之前，他還敢出現在公眾場所曬太陽，但之後「那個一貫道就像土撥鼠，再也不敢坐在牆根前曬太陽。」[51] 而李子俊的老婆因其美貌，在果園中先是受到眾人調笑：

> 在樹上摘果子的人們裏面不知是誰大聲道：「嘿，誰說李子俊只會養種梨，不會養葫蘆冰？看，他養種了那麼大一個葫蘆冰，真真是又白又嫩又肥的香果啦！」「哈……」旁樹上響起一片無邪的笑聲。[52]

這帶有隱射的、具有性的意味的雙關語，是否眞只是讓人響起「無邪」的

---

49 弗里曼、畢克偉、賽爾登著，陶鶴山譯，《中國鄉村，社會主義國家》（北京：社會科學文獻出版社，2002），頁 147。

50 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 287。

51 同前註，頁 327。

52 同前註，頁 213。

笑聲？丁玲此言頗有些欲蓋彌彰。在鬥爭錢文貴過後，美麗的李子俊的老婆再也不敢出門：

> 李子俊老婆也不敢站在街頭，她一站出來，人們就笑她：「嗯，她倒貼咱錢，咱也瞧不上眼，整天斜著眼睛瞧人，就想找綠帽子給她男人呢！」[53]

縱然她始終是爲了家人平安、逃過災難，不得不「施展出一種女性的千依百順，來博得他們的疏忽和寬大。」[54]《山谷風煙》中的劉有威（依附地主的腐化幹部）死亡，老婆痛哭，但無人理會：

> 如今他死了，不管是怎麼死的，都沒人同情，這婆娘哭得喉頭嘶啞，也沒人撫慰。哭著，哭著，她的悲切的聲音，哭破了山坡上清晨的靜寂。[55]

從人人逢迎巴結的對象，到人人喊打的過街老鼠，地主們冷暖自知，要想重新回到社交圈，不再被人歧視，實際勞動、眞心悔改，五年之後就可以轉變成分，但李里峰指出：

> 雖然政策規定地主勞動五年可以改變成分，從實際情形來看並非如此，在多數情況下，要麼並未按照規定及時轉變成分，要麼在轉變成分之後仍然受到歧視。[56]

一直到 1979 年中共才決定爲地主摘帽，[57] 爲右派平反，人們對地主富農

---

53 同前註，頁 327。

54 同前註，頁 214。

55 陳殘雲，《山谷風煙》，頁 495。

56 李里峰，〈階級劃分的政治功能——一項關於「土改」的政治社會學分析〉，《南京社會科學第 1 期》（2008），頁 65-71。

57 地主這三十餘年所受到的待遇可謂慘無人道，在每一次的運動中，這群人幾乎都

等的歧視才告一段落，這也就是說他們從土改開始，就受到持續的政治打壓和經濟剝奪，這樣不公平的待遇，隨著血緣流傳下去，馬克思的階級理論劃分依據的是經濟屬性，土改時加入了道德評判，越至後來越近乎印度種性制度血統繼承的分層標準，地主成爲賤民階級，這種階級身分就像一個烙印般緊緊跟隨著，甚至是他們的子孫，[58] 知識青年何申下鄉後發現：

> 當時，農村的階級成分自土改一路「世襲」下來，哪怕是剛出生的孩子，如果他爺爺是地主，他也就是地主。對此我們很不理解，曾和隊幹部說應該從孩子父親那論出身。人家說要是那樣，就沒有階級鬥爭了，因為眼下這批年富力強的「地富」，其實土改定成分時還都未成年或剛成年。因此，階級鬥爭如果要年年講月月講天天講，地主富農就得昨天有今天有明天還得有，不能斷撚兒。[59]

因應政治運動的需要，改變階級成分這件事幾乎無法做到，正如韓丁所說：

> 劃分階級成份這件事，決不是什麼紙上談兵，什麼統計人數或者人口

是首當其衝，以湖南道縣殺人事件爲例，從 1967 年 8 月 13 日到 10 月 17 日，歷時 66 天，涉及 10 個區，37 個公社，被殺光的有 117 戶，共死亡 4,519 人，佔當時全縣總人口的 1.17%，其中被殺 4,193 人，逼迫自殺的 326 人。被殺人員按當時的階級成份分類，四類分子 1,830 人，佔被殺總數的 41.4%，四類子子女 2,207 人，佔被殺總數的 49.9%，貧下中農 352 人，上被殺總數的 8%，其他成份 31 人，佔被殺總數的 0.7%。在此場屠殺中四類（地富反壞）分子與其子女佔被殺總數的 91.3%，因爲根據階級論的邏輯，地主的子孫永遠惦著變天，清除禍根是理所當然之事。而在右派、文革受害者紛紛平反的現在，地主富農們迄今仍無力訴冤，其原由當然是因爲土改乃是中共歷史的根基，是其奪取政權的合理性依據，絕不可輕易撼動，另外，右派及文革受害者們多爲知識分子，在平反後重獲社會地位，擁有替自己言說的權力，而地主富農及其受害的後代們，卻始終只能緘默。

58 地主富農的後代幾乎無法繼續升學，因爲上高中需要幹部的推薦，他們的身分更不可能入黨或者參軍，這意味著他們無法靠著任何方式達成階級流動。

59 何申，〈接受再教育的日子〉，全國政協文史和學習委員會編，《風雨歷程》（北京：中國文史出版社，2011），頁 233-245。

> 調查。這了。這是採取經濟和社會行動的基礎，而這些行動是會從根本上影響到每一個家庭和每一個人的。[60]

在馬克思理論中，無產階級革命的目的是消滅階級差別，並沒有創造新的階級。而土改以後，在客觀現實中已經不再存在經濟層面上的剝削者階級了，但是因應政治需要，在階級道德觀主導之下，新政權人爲加工製造了鄉村社會的新型身分系統，形成新中國的兩種社會成員：革命群眾與階級敵人。馬克思以經濟本質爲評判標準的階級理論，在經過「中國化」後，逐漸朝向中國傳統倫理道德價值評斷的方向傾斜，並且按照已預定的理論重新塑造「階級」與「階級」之間的關係，縱然實際的生活並不是如此，但在文藝作品的藝術加工之下，階級敵人的形象越來越陰險邪惡，革命群眾的復仇熱情越來越激烈、革命決心越來越堅定。階級鬥爭哲學成爲主軸貫穿於作品之中，是作品的主題內容，亦是指導方針，在此前提下，故事情節、人物形象不得不依循這樣的規則鋪陳與塑造，人物淪爲階級理論的載物，失去了人性的獨特性、多面性和複雜性，而是以一種千人一面的模式存在；故事情節則爲了符合階級鬥爭理論，故意製造衝突，顯得生硬牽強，結果則都在意料之中，毫無懸念可言，自然使作品呆滯刻板，沒有閱讀趣味。

三、群眾意識與個人主義

在現當代文學、思想史中，個體與群體的關係和個人的自我意識及定位，一直是一個焦點問題。五四時代，張揚的是個人主義與個性解放，其理論在以崇尚自我價值的主張解放被壓抑的個性、呼喚人的覺醒，其後與毛澤東革命論述相結合：

---

[60] 韓丁著，韓倞等譯，《翻身》，頁 314。

> 沒有幾萬萬人民的個性的解放和個性的發展，一句話，沒有一個由共產黨領導的新式的資產階級性質的徹底的民主革命，要想在殖民地半殖民地半封建的廢墟上建立起社會主義社會來，那只是完全的空想。[61]

也就是因爲「民族壓迫和封建壓迫殘酷地束縛著中國人民的個性發展」，所以爲了要推翻舊社會、舊制度，就必須革命，而革命則仰賴共產黨的英明領導，在此革命文化觀念中，個體若想要得到自由，首先必須讓整個民族得到獨立、全體人民獲得解放，這樣才可能使絕大多數的個體自由得到實現，因此個人的自由與個性理所當然的讓位於國家、民族、集體，「人民」、「群眾」的概念取代「個人」。在中共領導階級的一系列談話、演講中，可以看出對「個人主義」問題的重視程度。[62] 在毛澤東的概念之中，「個人主義」的指向是寬泛的，它包括了小團體主義、個人英雄主義、個人的獨立性和個性、個人享樂思想等等，有時亦稱「資產階級的個人主義」，[63] 這種思想與堅持個人利益服從民族和人民利益的集體主義原則的無產階級革命者扞格不入，因此主張自由的個人主義是需要警惕、批判和改造的對象，這種政治趨向，在文學中多有反映。

在政治上的個人主義表現爲英雄思想，丁玲在特寫集《陝北風光》的「校後感」中，她以現身說法的口吻寫道：

---

61 毛澤東，〈論聯合政府〉，《毛澤東選集（第三卷）》（北京：人民出版社，1967），頁 1009。

62 如毛澤東的〈關於糾正黨內的錯誤思想〉（1929 年 12 月）、〈反對自由主義〉（1937 年 9 月 7 日）、〈整頓黨的作風〉（1942 年 2 月 1 日），劉少奇的〈論共產黨員的修養〉（1939 年 7 月），周恩來在黨的七屆四中全會上的報告，〈增強黨的團結，反對資產階級個人主義〉（1954 年 2 月）等等。

63 參見王秀華，〈個人主義：從西方到中國──以毛澤東所反對的個人主義爲例〉，《中共福建省委黨校學報》第 3 期（2010），頁 35-40。

……一走過來的這一條路，不是容易的，我以為凡走過同樣道路的人是懂得這條路的崎嶇和平坦的。

現在看來，過去走的那一條路是達到兩個目標的：一個是革命，是社會主義，還有另一個，是個人主義，這個個人主義穿上革命衣裳，同時也穿上頗不庸俗的英雄思想，時隱時現。但到陝北來了以後，就不能走兩條路了，只能走一條路，而且只有一個目標。即使是英雄主義，也只是集體的英雄主義，也只是打倒了個人英雄主義以後的英雄主義。[64]

丁玲重新定義了英雄主義。也就是說，英雄失去了傳奇性，他們與群眾並非拯救與被拯救的關係，英雄本身就是出於群眾之中，屬於人民的一分子，在接受革命的價値觀後，成長爲英雄，正如翟秋白藉高爾基的話對此解釋說：

我們時代的英雄……是「群眾」之中的人，是文化的苦力，普遍的黨員，工農通信員，兵士通信員，在鄉村之中工作的讀書室職員，選拔的工人，鄉村教員，青年醫生和農學專家，以及農民的「實驗家」積極分子，工人發明家，總之——是群眾的人！最應當注意的，就是群眾，就是在他們之中去教育出這樣的英雄來。[65]

這樣的思考傾向，在對嚴文井〈一個農民的眞實故事〉（1947）的批評中，可以看得很清楚，〈一個農民的眞實故事〉描寫一個農民，在共產黨的領導下如何翻身、覺悟成長發展的過程，在《東北日報》上發表之後，很快便受到了批判。評論者雖然肯定了作者想要塑造「一個在鬥爭中進步與發展的典型」的人物，但卻在作者的表現方法上提出了不少意見：他認爲嚴

64 丁玲，〈《陝北風光》校後記所感〉，《人民文學》第 2 期（1950），頁 33-35。
65 瞿秋白，《瞿秋白文集（四）》（北京：人民文學出版社，1954），頁 1808。

文井並未寫出地主階級的「狡猾、頑固、陰險、愛財如命，無賴及無恥性」，導致鬥爭的火力不強，群情不夠激昂壯烈，這屬於階級鬥爭的意識形態，此處姑且不論。而眞正嚴重的問題是脫離群眾的自我中心，評論者認爲在眾人沉默的評功大會上，主角居然率先發言：

> 我們看看在一個群眾的評功大會上，一個被作者推崇為優秀幹部的農民就這樣向大家宣示自己的「領導」和「功勞」，一切都是一個「我」而沒有「我們」更沒有去深入瞭解一切和瞭解「他們」，到一個地方去以後就開始「我」起來，不是「我」看，就是「我」想。[66]

不僅如此，在公審大會上要槍斃三個壞人，有人擔心上級會不同意，他卻獨斷獨行地說「這事我負責。」而且，他擁有整潔的院子、堅實的房子、健壯的小牛，這必然是因爲過於追求生活的物質享受，在革命邏輯的推論下，就意味著革命道路上的倒退。

從批評者所舉的例子來看，嚴重的問題當然是：「這位先進的農民在作者的筆下，他的發言到處都是一個『我』字」，作品與個人主義的心態脫不了干係，作爲革命隊伍中的螺絲釘，過於凸顯「我」，將工作取得的成績當作是自己的功勞，遮蔽了黨的英明領導及群眾支援的部分，自然是必須被批判的地方。但既要塑造英雄，卻又不能使「英雄」特立於群眾之外，這使得作家在寫作時頗有些動輒得咎的恐懼，例如孫犁的〈村歌〉（1949），〈村歌〉寫張崗村的農民在抗日時期積極組織互助生產、支援前線，並進行抗旱，減租減息等運動的過程，其中的正面人物李三，「脾氣好，做活實落」是「全村最有用的人」，但是卻被批評者指出：

> 作者雖然付出很大氣力，把他表現得很突出，但是給人的印象，卻是

---

[66] 林銑，〈評《一個農民的眞實故事》〉，《東北日報》，（1947 年 12 月 9 日），第 4 版。

一個單槍匹馬、保打天下的獨腳英雄。[67]

批評者並且指責孫犁爲了表現李三，醜化了「經過長征的十七歲上參加了紅軍」、[68]「打日本的時候，負了重傷才還伍」[69] 的榮軍老郝同志，作爲李三的陪襯，是一種「不能容忍的」「錯誤的描寫手法和輕率的創作態度」，[70] 在這樣的批評氛圍下，個人式的英雄主義逐漸消聲匿跡。

政治上的個人主義受到批判，經濟上的個人主義就更令人警惕。利益欲望，是人類本性，必須用革命理想和無產階級價值觀加以改造，當個人利益與集體利益發生衝突時，前者必然對後者做出讓步，一般而言，土改小說對於個人的私欲私利總體持否定態度，例如李伯釗《樺樹溝》（1951）中描寫變質的農民幹部高福荃，高福荃抗日有功、聰明絕頂，但是卻走上歪途：

劉春華道：「他……不嫖不賭，他就犯了一個字的毛病。」

老郭問道：「犯了什麼一個字的病？」

劉春華笑著把老郭的手拉過來，在老郭手掌心用食指劃下一個「私」字，說道：「這人辦事能辦，就是私心太重。」[71]

高福荃最後被開除出黨，受到眾人的冷眼與譏笑。從作家對高福荃的描述，可以觀察到共產黨對於「私」的忌憚，背後隱藏的是對資本主義的恐懼：

---

[67] 王文英，〈對孫犁的《村歌》的幾點意見〉，原載《光明日報》（1951 年 10 月 6 日）。後收入山東師範學院中文系現代文學教研室編，《中國當代文學研究資料．孫犁專輯》（內部參考用書，1979），頁 301-311。

[68] 孫犁，〈村歌〉，《白洋淀紀事》（北京：中國青年出版社，1958），頁 118。

[69] 同前註。

[70] 王文英，〈對孫犁的《村歌》的幾點意見〉，《中國當代文學研究資料．孫犁專輯》，頁 301-311。

[71] 李伯釗，《樺樹溝》（北京：作家出版社，1955），頁 230。

> 當幹部是為群眾服務，當官才壓迫人，他還想作商人，搞買賣，發財發家，他變質了，他的思想不是無產階級的，是資產階級的，他由個人自私自利出發，想走資本主義的路。你看有多危險呀！[72]

無產階級最講究無私與無我，若本身爲共產黨的幹部，卻不能以高度的自律警戒，以黨性和階級性取代個人的人性，這對黨來說，就是一種背叛。高福荃的經商行爲，事實上是一種新的經濟關系，但這種商業活動在農民經濟意識的視野中，就是相悖於社會主義公有原則的資本主義。《樺樹溝》中利用傳統鄉村觀念來壓制清洗「小資產階級」思想，認爲不心甘情願地在地裡耕作、妄想經商致富的農民就是想走資本主義的路，這顯然是重農抑商傳統觀念的重現，只是改換了「資產階級」、「無產階級」的術語。高福荃想從商致富；《翻身記事》中的幹部劉登華趁土地便宜買了八九畝好地。以現代的眼光視之，這事實上是無可厚非的事，但是爲了強調國家和集體利益的重要性，任何個人利益的行爲都被視爲政治覺悟低下和道德墮落的表現。這樣的寫作方式不斷暗示：只要想追求個人生活幸福的行爲，都是反社會、反革命的行爲，都是威脅革命事業的潛在因素，通過「想像」，個人主義無限膨脹，成爲會摧毀社會的怪獸。對照起《暴風驟雨》中蕭隊長所言：「咱們鬧革命是爲大傢夥都過好日子。」[73]不免令人困惑，並感到革命邏輯的悖論性，「革命是給你幸福的，不過，如果你追求幸福，你就不革命了」。一言概之，在 1978 年之前的中國，「個人主義」與「集體主義」已經不僅僅是一種思想，它們更代表了一種政治立場。

毛澤東對於經濟上的個人主義看得十分清楚，因此在〈做革命的促進派〉（1957 年 10 月 9 日）中，已經把集體主義與個人主義的矛盾，等同

---

72 同前註，頁 304。

73 周立波，《暴風驟雨》，頁 315。

於社會主義和資本主義兩條道路的矛盾。[74] 並且要求群眾警惕，因此他一方面認爲「嚴重的問題是教育農民」（毛澤東〈論人民民主專政〉），堅持持續對群眾進行思想教育，樹立「爲集體」的革命道德觀；另一方面又不斷重申共產黨的群眾路線，毛澤東在〈論聯合政府〉提到：

> 我們共產黨人區別於其他政黨的又一個顯著的標誌，就是和最廣大的人民群眾取得最密切的聯繫。全心全意地為人民服務，一刻也不脫離群眾；一切從人民的利益出發，而不是從個人或小集團的利益出發；向人民負責和向黨的領導機關負責的一致性；這些就是我們的出發點。[75]

相信並依靠群眾天然的革命要求、自己解放自己的觀點，並在中國共產黨第七次全國代表大會上，群眾路線被確立爲黨的根本的政治路線和根本的組織路線。而「嚴重的問題是教育農民」則被理解爲經濟方面引導農民走向集體化道路的指示。因此，不論應當如何「教育農民」，群眾路線總是中共政治上一貫的標準政策方向，當群眾、集體的意識走到極致，個體私人空間與情感被壓縮到最小，集體的狂熱，就會進而引發革命鬥爭的極端化。正如德國文學家卡內提所言：「當有人驚呼『著火了』，『群眾』就誕生了。」在群眾尚未接受到眞正民主的啓蒙，卻驟然擁有了權力之時，情況不免失去控制，秦兆陽〈在石台村〉描寫一個在村內不受歡迎的中農楊洛明，靠著不懈的努力，將全家的生活過得風生水起，但由於小村中只有兩家小地主，大家自然將注意力轉移到村頭「頭一號肉疙瘩（富裕）」的楊洛明身上，任憑「我」（工作隊員老張）如何勸阻，群眾依然鬥爭了楊

---

74 毛澤東，〈做革命的促進派〉，《毛澤東選集（第五卷）》（北京：人民出版社，1977），頁 475。

75 毛澤東，〈論聯合政府〉，《毛澤東選集（第三卷）》（北京：人民出版社，1967），頁 1043-1044。

洛明：

只見一大群人堵在楊洛明家的大門口，像是看熱鬧，院子裡也有一些人，都像瘋了似的，掏豬的掏豬，掏羊的掏羊，亂成了一團。走進屋裏，看見楊洛明的三房兒媳婦正在哭著鬧著，跟幾個窮家婦女們搶幾個花包袱。楊洛明的三個小子都蹬在房簷下，瞪圓了紅眼珠子看著人們。

一會，主席范老廷從後院裏滿頭大汗的跑出來了，我就搶上去問住：老廷！誰叫你們這麼鬧的？

他卻挺帶勁說：喝！張同志，糧食真多呀！比地主家的還多……

他這老實頭子這會兒也眼紅啦！

我又大聲問他：誰叫你們這麼鬧的？！

他大概也看出我有點火了，說：這是群眾的意見，我又有什麼法兒？張同志，你說……

我說：群眾的意見就興亂來嗎？

他說：你不是說了嗎？群眾要怎麼樣，咱只能勸說，勸說不行，也不能強迫……

這是我在整風時學的道理，這時我還能反駁他嗎？[76]

工作隊員老張十分無奈，之後雖然又召開會議，無論如何要將東西退還，但人們有意推延，私下殺豬宰羊：「咱們過年吃到口的肉，還能再退回去？沒這個理！」[77] 最後老張冒雪到縣城裡找上級，途中被村中找尋他的貧農團代表們所搭救，看見老張的堅決，貧農團代表們才決定：「退！把宰了

---

[76] 秦兆陽，〈在石台村〉，《幸福》（北京：人民文學出版社，1950），頁 53-54。

[77] 同前註，頁 59。

的也退給他！要不的話，真沒臉見你了！」[78] 群眾不明白何謂團結中農，對他們來說，歸還財物牲畜只是基於對工作隊員的義氣，而工作隊員在「給群眾的鬥爭熱情潑冷水」和「避免犯錯誤」間也顯得左右爲難，能夠找尋的解決方式似乎只有尋求上層的幫助。

秦兆陽〈在石台村〉中描寫村民鬥爭楊洛明的場景，並不是因爲楊洛明有任何剝削的事實，純粹是群眾眼紅楊洛明的財產，而楊洛明又性格古怪、不得人緣之故。這種集體的盲目，將原本中立的貧農主席范老廷也捲入其中，在其中推波助瀾的二流子劉蹦子的媳婦甚至端了從楊洛明家中鬥爭來的白麵給幹部老張吃，意圖使老張也成爲一分子，對於村民們來說，所謂的民主就如劉蹦子之言：「張同志，我替群眾辦事，根據群眾意見，這如今講民主，不興強迫命令……。」[79] 這無疑是以民主的形式行以眾凌寡之實，但在這種群眾狂熱之中，每一個單一的個體得到了共鳴，融入集體之中，成爲匿名的、無差別的、面目模糊的「群眾」，在不需要負責任的情況之下，往往走向極端，以暴力的方式宣洩出來。

另一方面，縱然心懷愧疚或尙存理性，也必須隨波逐流，這就是群眾暴力的特徵。《太陽照在桑乾河上》第 45 節〈黨員大會〉中描寫張裕民檢討對於錢文貴的鬥爭不能成功的原因，在於個人心中都有著藤藤絆絆，都有著或多或少的變天思想，對此，農會主任程仁內心自省，自己因爲跟錢文貴的姪女黑妮有感情，礙著黑妮的情分，對鬥爭錢文貴之事沒有表態：「他從前總是捫心無愧，以為沒有袒護過他，實際他從來也沒有反對過他呀！」[80] 在火熱的階級鬥爭中，個人並沒有沉默的權利，政治需要個人的表態才能夠證成其正確性，程仁是如此，在 1976 年之前的中國人亦如是，

78 同前註，頁 63。
79 同前註，頁 55。
80 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 279-280。

對此，經歷過文革的嚴歌苓深有感觸：

> 不投身到集體的恐怖中去，是沒有安全感的，退化最終是尋求安全感。把別人致死、致傷，只不過為了一點安全感。突然跳起來，摑人一個耳光，僅僅是圖那點安全感，紅旗的海洋裏，沉浮的原來都是些不安全的心。[81]

土改小說亟欲構建一公正、公平的理想農村社會秩序，取代黑暗腐化的舊社會壓迫，但在當時的時代環境下，所謂公正、公平的理想農村社會秩序，似乎僅存在於想像之中。

正因如此，當引路人一旦離開村子，支撐的力量隨之消失，群眾很容易走向回頭路。《暴風驟雨》第二部，蕭祥再次回到元茂屯，這時的元茂屯已物是人非了。郭全海被趕出農會，新農會主任張富英靠著「能打能罵、敢作敢爲」在鬥爭中積極的表現，一路順遂的從小組長，武裝委員到農會的副主任。他呼朋喚友，把他一班三老四少、打魚摸蝦的老朋友們，都提拔做小組長了。大夥勾搭連環地，跟張富英站在一塊堆。[82] 雖然有人同情郭全海，「可是，看到向著張富英的人多，也不敢隨便多嘴。」[83] 當到了屯裏開大會那天，張富英一呼百應，「輕輕巧地把個郭全海撵出了農會」。[84] 張富英用同樣的一套方式，聯絡自己人，提拔自己人，最後召開大會，以民主的方式、群眾的力量，得到統治權。對此，郭全海完全無能爲力。蕭祥回村後，探明事實，於是重新召集群眾，「要徹底打垮封建、翻身翻透，咱們貧僱農還得緊緊地抱住團體，還要堅決地團結中農。咱們成立一個貧

[81] 嚴歌苓，《心理醫生在嗎？》（北京：新星出版社，2009），頁 72。
[82] 周立波，《暴風驟雨》，頁 209。
[83] 同前註，頁 209。
[84] 同前註，頁 210-211。

僱農團好不好？」[85] 靠著蕭祥的動員能力，郭全海再次奪得領導權。因此，郭文元認為這純粹是周立波個人美好的想像：

> 現代意識在鄉村的生根發芽不是在短時期內夠完全實現的，要避免郭全海領導的村政權不再被為部分人謀利益者所攫取，靠的不是外面來的某一個清官，也不是郭全海個人的權力，而是鄉村眾農民對自己集體利益的自覺維護以及在此基礎上建立的權力體系，而這樣的意識和權力體系在鄉村還沒有成熟和建立起來。[86]

郭文元所言極為中肯。周立波雖然給了郭全海一個圓滿的結局，但又何嘗不是在不知不覺中寫出了群眾盲目的特性？尤其在整黨以後，只要幹部說重話，民眾就提出批評，韓丁指出：「農民們打著『民主』的旗號，自己愛怎麼幹就怎麼幹。他們不來開會，甚至連支前工作也不幹。無論是工作隊還是任何其他人，都管不了他們。」，[87] 以現代意識來說，鄉村眾農民們尚未體認到真正的民主。但在土改初期，面臨國共內戰的情況，爭取民心、整編群眾力量，是共產黨的第一要務，馮雪峰說：

> 進行土地改革就需要農民自己的力量，組織農民的力量更需要共產黨的深入而根據正確的階級路線的領導。這是現在反映農村土改的作品的共通的主題。[88]

《一把火》（1951）中曲折地發動群眾的經過，其實正是共產黨爭取民心的過程，故事的中心思想就是書中幹部對群眾的喊話：

---

85 同前註，頁 228。

86 郭文元，《鄉村／革命與現代想像——40 年代解放區小說研究》（北京：中國社會科學出版社，2014），頁 121。

87 韓丁著，韓倞等譯，《翻身》，頁 582。

88 馮雪峰，〈馬加的《江山村十日》〉，《小說》月刊第 6 期（1950），頁 84-86。

老鄉們，李中合你們都看見了，他本來也是個受苦的，想著他跟著馮福堂走能想享上福，結果怎麼樣？大夥都看見了，地主老財跟咱們窮人是死對頭，跟著老財走是條死路！咱們農民只有一條光明大道就是跟著毛主席，跟著共產黨走！[89]

沒有共產黨領導，一個人任憑你天品性好，天有能耐，能辦啥大事？[90]

堅定群眾對共產黨的信心，讓群眾選擇與共產黨站在一起對抗國民黨，但最重要的還是服從共產黨的領導。陳學昭的《土地》（1953）透過積極分子周德才的思考傳達了共產黨希望的達成的目的：

這些惡毒的傳言不過是要挑撥老百姓對共產黨、解赦軍不好，但是共產黨、解放軍卻是處處為老百姓著想的。他想：不要上這些十惡不赦的地主、反動分子的當，反正，這已經成了定規：地主、反動分子說好的，對老百姓都是壞的；地主、反動分子說壞的，對老百姓都是好的。[91]

共產黨依靠群眾力量，但群眾力量絕不可溢出共產黨的控制之下。早在1945 年，趙超構就清楚的看出這點：因爲共產黨知道群眾的力量，能爭取群眾，迎合群眾的信賴而後加以控制，民眾就不會有不自由的感覺，迎合群眾的意見而後加以控制，民眾反覺得自己是「民主」的了。[92] 不管群眾如何，最終還是要收束在共產黨的領導之下。群眾力量當中必不可少的重要部分就是共產黨的領導，革命的共產黨」作爲「群眾」的代言人，成爲話語的權威力量。因此，暖水屯直到章品的到來，鬥爭錢文貴的行動才大勢底定；元茂屯由於蕭祥的回歸，才驅除張富英，回歸本來的秩序，作

89 同前註，頁 159。

90 同前註，頁 120。

91 陳學昭，《土地》（北京：人民文學出版社，1953），頁 24-25。

92 趙超構，《延安一月》，頁 244。

品在提出問題、解決問題的過程中，隱蔽的將對新政權的認同置入於文本：革命要勝利就要絕對地認同和服從革命黨的領導。黨的力量與領導絕不容許被染指。方紀〈讓生活變得更美好罷〉之所以遭受到猛烈的批評正是因爲觸及到這片領域，小說中描述美麗的貧農姑娘趙小環，嗓子好，又會演戲。村子內的小夥子們都被其吸引，她也並不避嫌，反而樂在其中，這當然引起了幹部和老年人的意見，因此她選舉貧農團委員沒有通過，還受到了諷刺。她受了刺激，從此收斂，不再和男孩子們往來。可是貧農團裡沒她，青年們就是提不起勁來，到動員參軍的時候，黨的支部雖然用了各種方式動員，年青人，包括有些黨員在內，報名的一個也沒有。村幹部何永知道問題就在小環身上，找小環談了話，「但是不久，影林村的參軍運動就轟轟烈烈的開展起來了。……只兩天功夫，就有十一個青年接連報名參軍入伍，一下子就超過了任務。」[93] 因此，批評者提出：

> 他的小說把一個姑娘在參軍運動中的作用誇大到這種地步，以至把農民參加解放軍的政治意義完全打消了，黨的政治的和組織的動員力量，遠不及一個漂亮姑娘的力量！[94]

無獨有偶，孫犁〈村歌〉也描寫了一個美麗不羈的女子雙眉，青年興兒因爲捨不得離開她，所以參軍以後，幾天就跑了回來，又因爲雙眉的不理不睬，終於又下定決心，回到部隊，他與雙眉告別之時，兩人對話：

> 「雙眉，我明天就回部隊上去！」
>
> 「你有這個志氣？雙眉站住腳。」
>
> 「我下了決心。」

[93] 方紀，〈讓生活變得更美好罷〉，《人民文學》第 5 期（1949 年），頁 55-61。

[94] 郝彤，〈從一篇小說看文藝創作中的一種傾向〉，《人民文學》第 1 期（1950 年），頁 81-82。

……

「那你就走吧！」

「我問問你，」興兒說，「我們還好不好？」

「你還往家裡跑不？」雙眉問。

「我不了，到了部隊上，我要好好學習、工作。」

「那我們還是好。你走吧。」[95]

在得到雙眉的保證後，興兒心滿意足的參軍，孫犁的敘述比方紀更爲委婉含蓄，但是仍然被批評者指出錯誤：

> 難道不正是說明作者錯誤地強調了一個女人的政治力量而忽視了黨的領導作用嗎？難道我們不可以說作者這樣描寫農民的參軍行動是歪曲現實嗎？事實勝予雄辯，興兒重回部隊去的動機，顯然不是黨的政治啟發教育使他提高了階級覺悟，認識了自己開小差的錯誤行為，而是雙眉的刺激所致，並且，當時雙眉如果不答應和他「我們還是好」的話，那麼興兒是否重回部隊去，我們說，還是很成問題的！[96]

趙小環與雙眉因其美麗而擁有著動員年輕人參軍的力量，又因爲此點而備受指責，「黨的領導」高高踞於生態鏈的最頂端，縱然是人性的原始本能亦不能撼動分毫。再者，〈讓生活變得更美好罷〉和〈村歌〉亦觸及到意識形態最爲警覺的小資產階級的個性主義，作者以充滿欣賞的筆觸描寫了美麗而特殊的女性，而與眾不同正是在集體中所不能允許的事，因此批評者指責方紀「作者是帶著小資產階級的思想感情來看趙小環的。」，[97] 而

95 孫犁，〈村歌〉，《白洋淀紀事》，頁 84。

96 王文英，〈對孫犁的〈村歌〉的幾點意見〉，《中國當代文學研究資料．孫犁專輯》，頁 301-311。

97 齊谷，〈評〈讓生活變得更美好吧〉〉，《人民文學》第 1 期（1950 年），頁 82-84。

對孫犁的批判更爲嚴苛：「作家在自己的創作過程中，必然會有意無意地用小資產階級思想感情侵襲或代替無產階級的思想感情」[98] 而〈村歌〉「是這樣不好的作品」（王文英語）、之所以產生的錯誤和缺點，就根源於此。

換句話說，在知識分子思想的改造過程之中，只要作品中有些許流露出作者主體思想的傾向，無論是人物塑造抑或是情節敘事，只要顯示出與眾不同的姿態，呈現了與工農的不同，主流話語體制便會藉由文藝批評的形式，將其定性爲「資產階級」、「小資產階級」思想的展現，而且這種文藝批評者並不全然爲專業批評家，而是以「工人讀者」、「解放軍讀者」這種角色出現，而「工人」與「解放軍」所具有的強勢政治身分，人爲地宣示「人民」、「群眾」的在場，讓作家們對於批評有口難辯，而在這種以集體主義爲價值取向的意識主導下，私人的生活空間受到侵入與壓縮，反映到文學作品中就成爲去慾望化的書寫特徵。當作品無法完全做到此點時，就以「小資產階級情調」爲名，努力將個人的生活空間所存在的意義汙名化。中共正是藉由文藝批判的形式一次次地清洗不合格的文學，規訓作家的寫作方式，知識分子對於「革命」、「階級」、「鬥爭」等一系列政治話語，最初是由於理念相同因而跟隨之，其後卻逐漸發展爲完全的、非理性的服從。作家個人的思考判斷能力，被黨的政策、黨的領導所取代，黨就是「集體」、就是「我們」，絕對權威的力量慢慢形成，再也容不下一絲的異端。

第二節　線性的敘事時間與進化史觀

時間，在人類社會中是一種穩定、不容懷疑的存在標尺。因此，按照

98 王文英，〈對孫犁的〈村歌〉的幾點意見〉，《中國當代文學研究資料．孫犁專輯》，頁 301-311。

故事的順時序按部就班地展開情節，是大多數作者的選擇。甚至可以說，線性結構是一種經典的敘事方式。而在土改小說中，這種特徵更爲明顯，指向更爲明確，其中蘊含的時間意識，更完全顚覆了中國古典小說的傳統。

土改小說（尤其是長篇）通常選擇將故事的原來時間起點作爲敘述的時間起點，如此設置並不難理解，「大致上按時序往前推進，在長篇這裡被認為是正常而合理的，是因為人們在閱讀長篇時，期望它能有歷史感」，特別是對那些「具有明確意圖，就是要以寫成長史與社會史為目標的長篇」[99] 長篇小說需要給予讀者「歷史感」，而建立讀者「歷史感」的方式，正依賴於敘述的循序漸進。線性敘事注重時間的連貫性、情節的因果性，呈現出故事的完整性，其中不排除某些倒敘或插敘手法的導入和運用，但大體而言，並不影響敘事整體的線性發展進程。線性敘事成就了復現歷史的目的，也滿足讀者對於秩序性的期待。但是與傳統小說不同，土改小說中的順述方式，不僅是陳述故事的方法，也是新時間意識的展現，更是新歷史觀念的實際演示，這即是「進化史觀」黃子平對此有過精闢的論述：

> 大約在 19 世紀末 20 世紀初，一種來自西方的「進化史觀」（直線的或螺旋發展的）戲劇性地取代了傳統的「迴圈史觀」並且自始即滲入「歷史演義」、「歷史小說」的敘述寫作之中。[100]

土改小說亦然。《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》、《江山村十日》的開頭都不約而同地藉由一輛大車進入鄉村中的描述來展開情節。後兩者，交通工具上坐著的是肩負改革使命的工作隊員；前者則由顧湧（鄉村中的一分子）扮演起進入村內的角色，但其承載的依然是將要進行土地改革的消息。

---

[99] 曹文軒，《小說門》（北京：作家出版社，2003），頁 149-150。
[100] 黃子平，《「灰闌」中的敘述》（上海：上海文藝出版社，2001），頁 22。

工作隊進村，代表著外來革命力量的進入相對封閉的農村，他們是以共產黨政權的化身，一個啓蒙者的身份，進入傳統鄉村社會。他們有著明確的任務和使命，在一定的時間內完成任務、離開村莊，奔向另一個工作地。在土改運動中，有所謂「空白村」的術語，指的是群眾未發動、改革不徹底，甚至是沒有黨組織的地區，「空白村」此語本身便頗堪玩味，它以一種先驗的方式設定了在國家政權（以工作隊爲代表）進入之前，傳統鄉村社會是一片空白的混沌狀態，當工作隊進入後，鄉村社會才被啓蒙，並且納入現代民族國家之中，這代表土地改革不僅意味著國家權威對農村的楔入，更代表著現代國家意識對傳統農民意識形態的整合與收編。而土改小說正是希望將這些片段性、區域性的記憶經驗重新建構，整理，並且使其納入一個有規範、格式化的表達秩序。因此，固定的情節結構，成爲土改小說的鮮明特徵：工作隊進村後有一系列程式化的工作：首先召開群眾大會，向群眾宣傳黨的路線和方針政策，解釋何爲土地改革？爲什麼要土地改革？通常在這時他們會遭遇第一次的失敗。《太陽照在桑乾河上》、《春回地暖》都描述了這個過程，且將其失敗原因歸咎於知識份子（文采、蕭一智）的主觀主義和教條主義，導致大會沒有得到預期成果。

其次，尋找苦大仇深的農民，挖掘先進人物，以他們爲媒介，帶動其他群眾。即以不厭其煩的宣傳、綿密細緻的訴苦動員發動群眾、組織群眾，完成鄉村社會的土地改革及倫理秩序重組。這是一份艱苦的工作，農民對工作隊員疑慮重重，如何讓農民坦然交心，傾訴仇怨？這過程就是遇到挫折、克服挫折，考驗著工作隊員的耐心。

再者，召集群眾算帳與訴苦。經過大大小小、私人或公開的聚會，群眾取得同仇敵愾的一致性，期間自然有地主的頑抗與挑撥，但是幹部與隊員們帶領群眾，一一破解陰謀詭計，度過難關。

最後召開公審大會，罪惡的地主惡貫滿盈，群眾得到了全面的勝利，一片分田分地眞忙歡樂景象，但是革命尚未成功，前期的長篇土改小說以

參軍支前、保衛勝利果實作結，而中共建政之後的長篇土改小說，不是以土改工作隊完成任務，往下一個地點前進（《美麗的南方》、《山谷風煙》），就是懸置結局（《雨過天晴》中組織還鄉團的地主鄭格世不知所蹤、《歡笑的金沙江》裡國民黨特務焦屠戶和王牛皮逃之夭夭），基本上仍然奔馳在「繼續革命」的路途上。

土改小說的情節結構方式大抵如此。土改小說採取直線前進的順敘方式，有意的將鄉村納入現代性直線時間流程的想像之中，[101] 新政權的建立，象徵著新時代的開始，是與舊時代的徹底訣別，從此，千年不變的農村生活型態、循環往復的歷史史觀開始有了時間的進入。從魯迅的《阿Q正傳》中我們可以看到：「宣統三年九月十四日——即阿Q將褡褳賣給趙白眼的這一天」，[102] 宣統三年九月十四日是 1911 年 11 月 4 日，此年中國發生辛亥革命，11 月 1 日清廷宣布解散皇族內閣，中國兩千多年的君王專制制度宣告終結。11 月 4 日，貴州與浙江（魯迅家鄉）宣布獨立。而魯迅卻將風起雲湧的歷史以舊曆紀錄，並將其與平民百姓的枝微末節的生活並列，隱喻著兩者平行線般的關係，就是最好的例證，但到了《暴風驟雨》之時，其開頭便成爲：

> 一九四六年七月下旬的這個清早，在東北松江省境內，在哈爾濱東南的一條公路上，牛倌看見的這掛四馬拉的四軲轆大車，是從珠河縣動身，到元茂屯去的。[103]

周立波有意地突出了時間和空間座標，凝滯的鄉村從此進入革命的洪流之中，對於中國人來說習以爲常的時間感知方式是天干地支、甲子輪迴的循

---

101 而在這種想像，最典型的例子莫過於胡風的長篇政治抒情詩《時間開始了》（《人民日報》(1949 年 11 月 20 日)）。

102 魯迅，《阿 Q 正傳》（基隆市：亞細亞，2002），頁 55。

103 周立波，《暴風驟雨》，頁 3。

環歷史觀，是「彼可取而代之也」替換的可能性，這仍然意味著循環往復的歷史圖景。但當中共勢力的代表──土改隊員進入鄉村之時，一種前進的歷史觀取代了迴圈式歷史觀，在這種「進化」的前提之下，現代中國的變革有了合法性依據。鄉村從此成爲社會記憶的敘述載體，書寫嶄新歷史的誘惑，讓作家前仆後繼地以相當大的熱情，投入敘述農村革命的行列，因此，在這個時期，刻意強調文本與現實關係之間的聯繫（取材於典型事蹟，運用了現實材料），便不僅僅是與當時強調文學「眞實」地反映現實的文藝傾向有關，更有一種將宏大的政治化敘事內化於中國歷史更迭模式的觀念建構作用，丁玲、周立波在寫作之初都曾經計畫將作品鋪陳爲鴻篇鉅制的歷史畫卷，周立波就表示：

> 動筆以先，本來計畫還大些，我打算藉東北土地革命的生動豐富的材料，來表現我黨二十多年領導人民反帝反封建的艱辛雄偉的鬥爭，以及當代農民的苦樂和悲喜，用編年史的手法，從一九四六年七月起，分階段寫到現在。[104]

雖然周立波的理想未能實踐，但是表現宏大歷史的想法隱然成型。以土改小說的敘事模式來說，通常是以工作隊進村作爲故事的開端，農村中的諸人物，隨著階級的不同，和欣喜期盼、或擔心憂慮，但除了少數積極份子外，大多數民眾，面對變局是躊躇猶豫、無法舉足，因此，土改小說的主題當中，有很大一部分指向農民自覺的「翻身」，此一過程，也可以視爲農民的改造過程，當改造完成後，舊社會瓦解，新秩序誕生，此「改造」，就不再僅是農民改造的過程，而具有相當的歷史意味，將歷史進程的趨勢和農民的覺醒設計爲革命的同一方向，終點指向光明遠大的未來。換言

[104] 周立波，〈《暴風驟雨》是怎樣寫的？〉，載《東北日報》（1948 年 5 月 29 日）。收入李華盛編：《周立波研究資料》（北京：知識產權出版社，2010），頁 245。

之，農民是歷史的主體，他們具有開創歷史的能力，但是絕大多數的農民都缺乏此種自覺，因此啓發農民群眾的歷史主動性，成爲政策及文學的當務之急。在實際的政策執行上，要發動土改運動，首先就必須在農民的心中植入階級意識，也就是說，要讓農民自己認識到他們是一個共同的階級整體，才能進一步地建立共同的歷史意識。在文學作品中，則忠實地履行了政治任務，階級鬥爭被描述成被壓迫者在不合理的對待之下，憤而挺身向壓迫者抗爭的行動，這種反抗於情於理都有其正義性，而從歷史的角度來看，也正是因爲這種反抗，才能推翻不合理的社會、經濟制度，解放人民、釋放生產力，國家朝著現代化的進步方向飛奔而去，亦符合歷史發展的規律。

二〇、三〇年代，作家如魯迅、王魯彥、蹇先艾、臺靜農等大多以啓蒙者的眼光在作品中描寫鄉村人物保守而麻木的狀態：

> 在這些鄉土文學中，被臺靜農稱為「地之子」的現代中國農村的老百姓們，承受著巨大的苦難，而小說敘述者所營造的愚昧與冷漠、悲哀與陰鬱交織著的鄉村氛圍，表現出這批鄉土作家對當時中國最地層社會的強烈使命感。[105]

但當革命的觀念滲入，農民成爲推動歷史前進的主體力量：

> 土地改革運動則要使農民成為土地的主人，成為社會生活的主宰一這個顛倒必然引起農民觀念意識的變化。解放區的小說全面反映了農民由為奴到為主的心理嬗變。[106]

小說描寫了在以土地所有制爲中心的變革中，廣大農民翻身做主人的思想

---

105 南帆主編，《二十世紀中國文學批評 99 個詞》（杭州：浙江文藝出版社，2003），頁 43。

106 陳繼會等，《中國鄉土小說史》（合肥：安徽教育出版社，1999），頁 228。

轉變，並且再次揭示了在進化的歷史觀中，農民必然代表著最爲光明和進步的歷史方向，因此，魯迅筆下日復一日地循環著命定悲劇、麻木地生活著的閏土與祥林嫂，終於獲得主體地位，在一次又一次鬥爭中推著歷史前進。作家對於改造國民性的絕望無力情緒被自然淘汰，取而代之的是對農民蓬勃的生命力的頌讚、自信樂觀的氛圍和理想未來的憧憬。

土改小說一方面構建過去歷史，一方面指向未來遠景，「過去」，指的是黨領導的階級鬥爭，是革命的歷史。「未來」則是指社會主義建設的理想社會，土改小說肩負二者，連結了革命的過去和未來，以線性時間的敘事方式開展情節，正是土改小說的必然選擇，正如邵明之言：

> 既然我們身處現代性之中，就不能不承認變革、革命具歷史合理性。對於我們這種曾經落後屈辱的「後發現代化國家」，線性時間激發了進步渴望，並將之強化為對於時間的極端焦慮，這種渴望和焦慮進一步鼓勵了以革命手段超越時間的衝動。[107]

馬加的《江山村十日》，從書名中就可以嗅出焦灼的進步渴望，馬加在〈前言〉中感嘆：

> 那翻天覆地的十天呵！日子過得比上了鉤的魚弦還要緊張，大江沿刮著煙泡，炸彈殼嗡嗡地響著，宣佈古老的農村正在結束，新的生活正在開始，……[108]

在〈新版小記〉中他再次提到：

> 我親眼看到翻身的貧僱農，生氣勃勃地走上了歷史的舞臺，僅僅用了十天時間，摧毀了幾千年的封建統治，並建立了新的生產秩序。[109]

---

[107] 邵明，〈時間的意義——十七年文學現代性價值的時間維度〉，《文藝理論與批評》第 2 期（2006），頁 40-44。

[108] 馬加，《江山村十日》，頁 2。

[109] 同前註，頁 213。

馬加以見證者的姿態，反覆述說著「歷史的新一頁」[110]，而土改小說中所塑造的農民形象、革命過程，一方面反映了中國眞實的變化，一方面則存在著作者的想像，其中最重要的特徵，當爲土改小說中展示的、一系列理想新世界的遠景，此點也被日後農業合作化小說所繼承，並且發揚光大。這是作家們對於中國的現代化想像，也是馬克思主義的時間觀和歷史觀在小說中的呈現，劉再復和林崗在〈中國現代小說的政治式寫作——從〈春蠶〉到《太陽照在桑乾河上》〉對於馬克思主義的時間觀和歷史觀做了很精闢的分析：

> 因果觀念中，因與果的先後秩序並不包含著價值高低的判斷。而馬克思主義時間觀則不然，它的時間觀念與它對人類歷史的描述完全結合在一起，並包含了西方啟蒙時代以來形成的「進步」觀念。這種「進步」，反映在人類歷史上，便是原始共產主義社會－奴隸制社會－封建制社會－資本主義社會－社會主義、共產主義社會的不以人的意志為轉移的邏輯。[111]

換言之，流逝的時間本無意識，無好壞善惡之分，但是加之以「進步」的動力，那麼消逝時間就不是無意義的物理現象，而帶著人類「前進」的意味。劉忠分析了所謂革命的時間觀：

> 時間觀發生了巨大變化，它強調了時間的「前方」維度，把時間理解為一種有著內在目的的單向運動。……依託進化論支持的新時間觀充滿生氣與活力，身處困境的國人從中看到了富民強國之路一革命，繼續革命，永遠革命，光明在前。[112]

---

110 同前註。

111 劉再復、林崗，〈中國現代小說的政治式寫作——從〈春蠶〉到《太陽照在桑乾河上》〉，收入唐小兵編，《再解讀：大眾文藝與意識形態》，頁 301。

112 劉忠，《20 世紀中國文學主題研究》（北京：社會科學文獻出版社，2006），頁 111。

從共黨各式各樣的口號中正可印證這點：「試看將來的環球，必是赤旗的世界」、「解放區的天是明朗的天」，以線性敘事與進化史觀的角度觀察土改小說，更可以發現一條作家們融合了政治意識形態革命所要求的、現代化民族國家的想像思路，以及伴隨而來的樂觀氛圍與自信精神。

自晚清以降，中國基本上處於「城頭變換大王旗」,「你方唱罷我登場」的混亂之中，渴望一強而有力、救民於水火的政權終結此局面毫不讓人意外，且近代以來飽受外族欺凌的隱忍，在對日抗戰的殘酷戰爭環境之下，終於營造出一種「統一」國家想像，劉西渭（李健吾）的話可做爲代表：

> 中國人不清楚中國，沒有比這更危險的事。八年的流離擴展了我們的眼界，也增強了我們對於祖先的土地的熱愛。[113]

在此之前，中國人的觀念是先家後國，「帝力何有於我哉！」，韓丁指出：「人們對家族和階級的忠誠，總是超過對國家和地方政府的忠誠」，[114] 但在反抗殖民侵略的訴求下，強烈的生存危機促使人們服從於群體精神，並且重新審視及定義國家與民族。而小說在此時擔當的正是推波助瀾的角色。土改小說中置入了新的政治意識形態，藉著農民初萌芽的國家民族意識和對於新世界、新生活的憧憬，重新改造鄉村，農民對新的國家政權的認同感就包含在這種「被拯救」的感恩之中，它也提供了一種承諾，營造出富裕和進步的想像，這種想像鼓動了農民對新政權的支持，並透過這種支持確立了新政權的合法性，但也造成了以後土改小說的創作難以爲繼的原因之一。

幾百年來，能夠驅使溫順農民起而抗爭的動力，大概只有消除剝削和貧困、公平分配利益等現實要求才足以號召農民，歷次農民起義都把滿足

---

113 劉西渭（李健吾），〈三本書〉，《文藝復興》第 1 卷第 3 期（1946 年 1 月），頁 379-380。
114 韓丁著，韓倞等譯，《翻身》，頁 59。

群眾利益作爲目標，如唐末黃巢以「天補均平」爲口號；北宋王小波、李順昭告天下：「吾疾貧富不均，今爲汝均之」；南宋鍾相、楊麼起義號召：「等貴賤，均貧富」；明代李自成接受李岩的建議，以「均田免糧」爲口號；太平天國扯起「有田同耕，有飯同食，有衣同穿，有錢同使，無處不均勻，無人不飽暖」的大旗等等，再再顯示出中國農民樸素的均貧富觀念。土地改革正是給予貧苦群眾一個翻身的機會，共產黨之所以能夠得到大部分貧苦農民的認可，也正是立基於民間意識形態中根深蒂固的均富理想。與知識分子式追求自我實現、自我犧牲，甚至神聖化的革命目標不同，他們所企求的是「三畝地，一頭牛，老婆孩子熱炕頭」世俗的滿足，例如《太陽照在桑乾河上》第 55 節〈翻身樂〉正是農民物質慾望的展示：

> 女人跟在男人後邊，媳婦跟在婆婆後邊，女兒跟著娘，娘抱著孩子。他們指點著，娘兒們都指點著那嶄新的立櫃，那紅漆箱子，那對高大瓷花瓶，這要給閨女做陪送多好。她們見了桌子想桌子，見了椅子想椅子，啊！那座鐘多好！放一座在家裡，一天響他幾十回。她們又想衣服，那些紅紅綠綠一輩子也沒穿過，買一件給媳婦，買一件給閨女，公公平平多好。[115]

這跟在土谷祠進行革命想像的阿 Q 十分類似：「東西，……直走進去打開箱子來：元寶，洋錢，洋紗衫，……秀才娘子的一張寧式床先搬到土谷祠，此外便擺了錢家的桌椅，——或者也就用趙家的罷。」[116] 國共內戰之際的土改小說以大篇幅描寫分浮財、分田地的過程：「收拾金甌一片，分田分地真忙。」的歡樂景象，正是因爲了保衛勝利果實，他們才義無反顧的參軍支前，[117] 這也是他們革命的原動力。這其中當然也經歷過掙扎，《暴風

115 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 336。

116 魯迅，《阿 Q 正傳》（基隆市：亞細亞，2002），頁 60。

117 據《東北三年解放戰爭軍事資料》統計，三年裡，東北有 140 多萬農民加人了共

驟雨》中郭全海動員元茂村的青年參軍所遇到的困難：「分了房子地，還有牲口，家扔不開了」，[118] 在大會上，郭全海發言了：

> 這天下是咱們貧雇中農的天下，還得叫咱們貧雇中農保。蔣介石還沒有打垮，自們就脫袍退位，光顧個人眼前的生活，要是反動派再殺過來，咱們怎麼辦？[119]

《太陽照在桑乾河上》也有類似的描述：

> 土地是咱們的，是咱們辛辛苦苦翻身的結果，你蔣介石就想來侵佔嗎？不行！咱們有咱們人民的軍隊八路軍，有咱們千百萬翻身農民，咱們一條心，保衛咱們土地！[120]

這種捍衛土地的決心事實上是立基於私有制的基礎之上，姜輝說得切中肯綮：

> 應該說，追求財富平均、地位平等是中國農民主要的政治訴求，而發家致富和追求對更多財富的壟斷則是他們的經濟訴求。看似矛盾的利益訴求事實上體現了中國農民均平與特權觀念共存一體的雙重人格，也必然要求在政治上通過制度化管道予以實現。[121]

但中共建政以後，農民根深蒂固的小農意識和個人發家的期盼，無疑與中共政策大力推動的集體主義道路有所矛盾，農民這種傳統的私有觀念且成

產黨軍隊。（轉引自胡平，《戰爭狀態》（南昌：二十一世紀出版社集團，2015），頁 192。）

118 周立波，《暴風驟雨》，頁 405。

119 同前註，頁 408

120 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 355。

121 姜輝，《革命想像與敘事傳統：「紅色經典」的模式化敘事研究》（北京：人民出版社，2012），頁 140。

爲新的鬥爭對象，此時的土改小說若再次渲染農民對土地的深切依戀、敘述農民得到土地的欣喜若狂，未免不識時務，因而幾乎所有的土改小說都朝向著力形容地主反革命的罪惡、呈現階級鬥爭的尖銳面而去，而其後的農業合作化小說，在描述落後、不願放棄土地入社的農民時，也僅約略提到了他們對於土地的眷戀情深，例如周立波《山鄉巨變》中的陳先晉，勉強答應入社的第二天，他默默扛起鋤頭出門去了，婆婆放心不下，叫女兒去看看，只見他「在土裡哭呢。」而到了再版時，周立波便將其改爲「蹲在土裡，低著腦殼，不曉得想些什麼。」[122] 用淡化的方式處理農民被迫交還土地的複雜情緒。中國農民千辛萬苦拿到手的土地證，旋即成爲廢紙一張，對於還沉浸在歡欣中的農民，不啻爲當頭的一桶冰水，而這樣的心情，卻絕不適宜在作品中表現，直到文革結束，改革開放後的二十餘年後，才在趙德發的《繾綣與決絕》中略窺一二：

> 他走到鱉頂子，走到他的圓環地裡，拂掉浮雪，抓一把土攥在手裡，就再也把握不住自己，「哇」的一聲就蹲到那裡哭開了。他想起了十九年前開拓這塊地時的情景：他掄著一把老钁頭，一下一下地刨著；繡繡拖著個大肚子，在他身後一點一點地撿那石頭。後來繡繡把孩子累掉了，她的血她的肉都埋在了這裡……
>
> 大腳猛然發現：這時天牛廟四周的田野裡已經有了好多好多的人。他們不知是何時走出村子的。現在，這些莊稼人都披著一身白雪，散在各處或蹲或站，在向他們的土地作最後的告別。[123]

對於小農意識根深蒂固的中國農民來說，剛剛獲得夢寐以求的土地，置業發家的夢想剛剛開始，卻要告別土地交歸集體所有，無疑是極爲沉重的打

122　王福湘，〈幾部經典文本的修改與當代文學的版本問題〉，《海南師院學報》第 2 期（1998），頁 38-45。

123　趙德發，《繾綣與決絕》（北京：新世界出版社，2012），頁 161-162。

擊。但是，由於「共同富裕」的美妙理想，農民馴服地接受政府安排。這也是土改小說的特點之一：土改小說，甚至之後的農業合作化小說，都試圖構建起美好未來的藍圖，這可以說是一種「烏托邦」[124] 敘述，這種想像中的「烏托邦」成爲那個時代的宏大敘事和政治意識神話的一部分。如學者余虹所言：

> 無產階級的革命文學之所以必然是一種特殊的政治浪漫主義文學，是因為它的目的是要宣傳無產階級的革命理想、革命策略和革命的方針路線。為了論證這種宣傳的正當性，革命文學理論家必須將其理想、策略、方針路線說成是社會發展之必然，說成是現實客觀的東西，而實際上這種理想不過是一種政治烏托邦想像。[125]

不妨說，新中國的建立本身就是一連串大大小小的革命運動史，前進的指向正是烏托邦未來的實踐，而這種希望正是誘使人們繼續革命的香餌，因此，在型塑現代國家民族的書寫中，作家的未來想像佔據著重要的地位，《暴風驟雨》中，蕭祥與大夥開會時，諄諄善誘：

> 蕭隊長坐在炕桌邊，用金星筆細心記錄著一切人的有用的意見。臨了，他放下鋼筆來問大夥道:「我插一句嘴，咱們鬥封建是為了啥呀？」

124 「烏托邦」是英國空想主義者湯瑪斯．莫爾（TliomasMore）所寫《關於最完美的國家制度和烏托邦新島的既有益又有趣的金書》的簡稱，也是作者在該書中所虛構的社會組織的名稱，指的是「烏有之鄉」，在此書中，莫爾構想出了一個沒有剝削壓迫、沒有私有財產和貧富差異的理想社會、提出「主權在民」的主張，並有系統性地提出了一系列實施步驟與原則，儼然是一原始社會主義的理想社會。「烏托邦」可以說是擁有濃厚政治色彩的理想藍圖。烏托邦主義者除了批判現存社會制度，同時也期待將其理想引具體的政治實踐，也因此，早在二、三十年代，革命作家們便對革命的美好前景展開想像。例如洪靈菲的《大海》、胡也頻《同居》等等。

125 余虹，《革命．審美．解構——20 世紀中國文學理論的現代性與後現代性》（桂林：廣西師範大學出版社，2001），頁 178。

有的回答：「為了報仇解恨，」有的說是：「為了整垮地主。」蕭隊長又往下問道：「打垮地主是為了啥呢？」有的回答：「為了剷除剝削，」有的說是：「為了分地，」也有的說：「為了睡暖炕，吃飽飯，過個捏貼日子，逢年過節，能吃上餃子。」說得好些人笑了。

蕭隊長笑道：「也說得對。咱們鬧革命是為大傢伙都過好日子。」[126]

蕭隊長以引導的方式，一層又一層的剖析，建立農民的革命目標，強化革命的動力，如果說《暴風驟雨》中的「好日子」尚是一個模糊的概念，在1951 年的《樺樹溝》中，烏托邦敘事更爲具體的呈現了出來：

「蘇聯早就沒有識字班了，每個集體農莊都設立了學校，種田犁地，不是用犁犁耙耙，全用耕種機、收割機。」

「耕種機、收割機是機器？」

「是的，是機器，耕地用的叫拖拉機，播種用的播種機，收割用的叫收割機。」

「用機器來種地，真是新聞。沒聽說過？」

「各家各戶全有這些機器。」

「不用家家有這些機器，大家公有，蘇聯國家政權是工人階級掌握，蘇聯政府按需要發給各個集體農莊的機器，不用花錢買，因為國家是工人、農民自己的，沒有壓迫，沒有剝削，地主資本家全早完蛋了，工人和農民結成親密的一家，農村和城市結成一氣，城裡有多好，鄉下也有多好，鄉下也都裝上電燈，樓上樓下，電燈電話，鄉下城裡一樣漂亮。年紀輕的人有前途，人老了受眾人尊敬，能勞勤的人都有知識，有學問，科學家、勞動英雄成千上萬，數都數不清，國家一切生產，計畫好了才動手去做，各人有什麼本領，就現什麼本領，個人要

[126] 周立波，《暴風驟雨》，頁 315。

什麼就有什麼，蘇聯人每個人都成了世界上最有用、最珍貴的人，領導蘇聯建設社會主義、共產主義的，就是我常常和你們說起過的，全世界人民最敬愛的朋友和導師史達林同志。」[127]

這段話中完全呈現了共產主義的理想。一方面是改善物質上的貧困狀態，生存條件得到了改善；另一方面是合理的社會制度，每個社會成員都有實現自我、發展自我的自由。[128] 而前者無疑是中國農民更迫切的想望。平均地權向來是中國農民最基本的渴望，毛澤東則更進一步，借助馬克思主義的某些觀念將「平均」的概念更爲擴展，建構出超越農民期盼的、更爲公平正義的烏托邦社會，它是現代化、機器化的，滿足了長期積弱的中國「超英趕美」的想像；它是平等的、充滿希望的，吸引了底層人民對於新生活的慾望；它是民主的、自由的，對知識分子而言，具有相當的誘惑力。這種財產平均、人人平等、適才適所、沒有特殊階層、只有友愛和平的社會願景，使得群眾願意忍耐：

在舊社會裡，貧僱農當牛做馬，是受地主富農的剝削。今日格咱拉犁拉車是為革命種田，將來到了社會主義，咱就使用汽車和拖拉機了。沒有今天的辛苦，哪有將來的幸福日子？[129]

當土改結束，農民的確享受了一段近乎烏托邦式的幸福時光，《暴風驟雨》中的「好日子」來臨，祖籍湖北省浠水的新華社記者楊繼繩回憶：「從我

127 李伯釗，《樺樹溝》，頁 230。

128 共產主義的目標既然是每個人都實現自我的自由，那麼是否與共產主義一貫反對的個體自由有所牴觸？事實不然，共產主義革命者所謂的自由不是僅指個體的、少數人的自由，而是指向整個國家的，只有國家獨立、自由、平等，個體權利才能得以實現和保障。因此，共產主義所反對的不僅僅是某一個體，而是整個的剝削階級，只有完全消滅剝削階級，才能實現群體的自由與平等，實現共產主義理想。

129 同前註，頁 373。

親身經歷的情況來看，中國農民真正舒心的日子是1950年到1953年。土地改革實現了耕者有其田。我目睹並親身享受到了『農家樂』：交完了公糧都是自己的，多餘的糧食可以自由上市。吃飽了飯的農民，唱著歌把最好的糧食送給國家。我們這些繫著紅領巾的孩子，在長長的送公糧的隊伍旁邊奔跑、雀躍，分享著大人們的快樂。」，[130] 政策逐漸走向農業合作化的道路時，文學依然高舉著烏托邦的大旗，向農民做出莊嚴的保證，例如趙樹理《三里灣》（1954）、李准的《不能走那條路》（1953）等等。尤其是後者，更在作品中清楚揭示了共產黨的理念：共產黨希望每個人都富裕起來，但此過程中不能夠讓少數人先過上好日子，尤其是這種好日子是以大多數人的貧困作基礎。因此，共同富裕才是眞正的目標。[131] 換句話說，共產主義烏托邦兩大要素是消滅私有制與工業化，而土地改革的焦點在於重新分配土地，仍然立足於私有制，並非理想的共產主義社會，因此，土改絕非結果，而只是過程，而當時的中國殘敗，要工業化就必須從農村獲得原始積累，這一切都指向著農業合作化的必然性，而土改小說中的烏托邦想像，透過故事情節融入具體的革命行動中，成為農民扭轉自身命運的關鍵，當外在的戰爭情勢產生轉變，烏托邦也隨之改變，以另一種形式存

130 楊繼繩，《鄧小平時代——中國改革開放二十年紀實》（中央編譯出版社，1998）。

131 至於此後是否達到了「共同富裕」的目標，就非常令人質疑了。胡平在《百年誤讀》中敘述了一個眞實案例：在召開憶苦思甜的大會時，領導領著一位老貧農上了台，先介紹道：「他今天要給大家講一講，舊社會在地主家扛活時，他遭過什麼罪，怎樣吃的豬狗食，出著牛馬力……」對著台下的幾千聽眾，老貧農當即更正：「您快別瞎說，在地主家咱出力歸出力，吃的可是比現在強，特別是到了割麥子這樣的忙季，出去打短工，地主他要是不白麵饅頭管飽，俺們不會給他幹！」台下一片譁然。領導急於要把他帶下臺去，他還一副悻悻然的樣子：「你說咱在舊社會吃的是豬狗食，可現在這渣稃，連豬狗食都不如……」（渣稃，指的是紅薯秧子掐去葉，切段洗淨，撒上幾粒黃豆，幾隻乾辣椒，再加上一把鹽，在生產隊煮牛食的大鍋裡煮出來的糊狀物。胡平，《百年誤讀》（南昌：二十一世紀出版社，2011），頁94。）

在於人民的想像之中，這也是五、六十年代以後的土改小說與《暴風驟雨》、《太陽照在桑乾河上》、《江山村十日》等前期土改小說一個很大的不同之處。後者將烏托邦想像轉化爲革命的動力，而前者則盡力淡化農民對土地的想望與佔有。

土改小說中或多或少的烏托邦想像，是文學構建歷史不可或缺的部分。高懸的烏托邦理想，也使土改小說充滿了明朗樂觀的精神。不論是趙樹理〈李家莊的變遷〉、〈邪不壓正〉，還是馬加〈江山村十日〉：「人民坐江山，像松花江一樣長，像南山一樣遠，說不上有幾千萬年長遠呢！」[132] 都充滿了對美好未來的期待。當然，這樣的敘事方式遮蔽了某些現實，例如《太陽照在桑乾河上》56 節〈新任務〉，老董從區上帶回來大同撤圍的消息，敵人帶領了騎兵進入了豐鎮，張家口腹背受敵，因此暖水屯需出伕協助防禦工事，而丁玲自信樂觀地敘說：

> 我們是有力量打退進攻的反動軍隊的，我們的士氣仍然非常之高，許多在大同外圍撈不著打仗的，可高興了，宣誓不繳他幾十支美國槍就不算人呢。我們延慶那邊的工事原來就做得不錯，頂堅固，不過現在仍須發動所有人力急速去懷來一帶加修。[133]

在這樣的氛圍之下，縱使大戰在即，「只有少數人私底下悄悄問道：『是怎麼一回事呢，東邊又要打仗了？』但大部分人都有著自信，他們散了會，一樣的回家吃餃子過節。」[134] 丁玲將農民過中秋節與徵伕赴前線綰合在一起，農民沒有了對戰火硝煙的恐懼、也沒有對山雨欲來的不安，在歡樂祥和的節日氣氛中流露出對未來的自信、對勝利的信心，但事實上那時溫泉屯（暖水屯的原型）面臨的是極爲危急的情況，丁玲自己在〈重印前言〉

[132] 馬加，《江山村十日》，頁 212。
[133] 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 343-344。
[134] 同前註，頁 353。

中就回憶，當時戰爭情況不利，同志要她快撤退，她寫道：

> 這時我想到溫泉屯的剛剛獲得土地的男女老少，很快就要遭到國民黨反動軍隊的蹂躪，就要遭到翻把地主的報復迫害，我怎樣也挪不開腳，離不開這塊土地，我曾想留下，同這裏的人民一道上山打遊擊；但這也必須回到華北局再說。[135]

無獨有偶，周立波也遮蔽了眞實的戰爭情況，借著工作隊員之口，把共軍的撤退描述爲主動進軍。[136] 這種處理方式，顯然是由於當時文學作品承擔著宣傳作用，必須透過敘事方式，召喚起人民的力量，既然歷史會朝向光明面進化，小說自然也無須對凶險的戰事多做渲染，但從另一個角度來看，這顯然是對讀者的誤導。當然，小說並非史書，毋須事事考證，但是丁玲與周立波對於《太陽照在桑乾河上》藝術加工恰巧印證了毛澤東的理論：「一種藝術作品如果只是單純地記述現狀，而沒有對將來的理想的追求，就不能鼓舞人們前進。在現狀中看出缺點，同時看出將來的光明和希望，這才是革命的精神。」[137] 也就是說，《太陽照在桑乾河上》既體現了時代訴求，也側面表現了毛澤東文藝思想的實踐。

較有爭議的是《暴風驟雨》中的趙玉林之死，雖然趙玉林之死，引發了許多討論：「趙玉林的死，也不甚好，特別是還提到了一句『出頭的椽

---

135 同前註，頁 3。

136 張均結合史料，直接指出：「其實，東北土改直接因於我軍的軍事失利，是希望通過發動農民挽回敗勢（建立基層政權，繼而征兵、征糧）。對這一點，農民們很快就摸清了內情（工作隊對農民掩蓋失敗，說「我軍節節勝利」），因此，農民就頗爲觀望：他們的確希望獲得土地，但卻不能承受「翻身」失敗的風險（譬如被還鄉團屠殺）。」（張均，〈小說《暴風驟雨》的史實考釋〉，《文學評論》第 5 期（2012），頁 146。）

137 毛澤東，〈在魯迅藝術學院的講話〉（1938 年 4 月 28 日），收入黃曼君主編，《毛澤東文藝思想與中國文藝實踐》（武漢：華中師範大學出版社，2002），頁 431。

子先爛』，他是最先出頭的，果然就爛了，恐怕在農民幹部中會引起不好的影響。」[138] 但是綜觀周立波敘事的方式，其基調還是光明爽朗，而非沉鬱幽暗。《暴風驟雨》中寫到趙玉林之死，白玉山強忍悲痛：

> 他說：「咱們都是幹莊稼活的，咱們個個都明白，莊稼是一籽下地，萬籽歸倉。趙主任被蔣介石國民黨整死了，咱們窮夥計們都要起來，擁護農工聯合會，加入農工聯合會，大夥都一路心思，打垮地主，掃滅蔣匪，打倒蔣介石。為趙主任報仇！」[139]

在白玉山慷慨激昂地宣示革命決心之後，更強調了「咱們窮夥計們都要起來」，並且直接告知窮夥計們應該怎麼做：「擁護農工聯合會，加入農工聯合會」，最後目標是：「打垮地主，掃滅蔣匪，打倒蔣介石。」，趙玉林成爲階級鬥爭下的神聖獻身者，正如革命歷史小說《紅岩》中描寫許雲峰在就義前說：「人生自古誰無死？可是一個人的生命和無產階級永葆青春的革命事業聯繫在一起，就是無上的光榮！」[140] 趙玉林一躍成爲以生命捍衛革命理想的完美形象，他最終的遺言更證明了這點：

> 「不行了。」他說。問他還有什麼話，他搖搖頭，停了一會，才又慢慢說：「沒有啥話。死就死了，幹革命還能怕死嗎？」才說出這話，就咽氣了。[141]

在《暴風驟雨》中，幾乎找不到任何趙玉林萌生出人民利益和革命理想的歷史責任感的證據，他之所以革命，與其說是領受到爲理想信仰獻身的神聖感，倒不如說是出於樸素的復仇與反抗，但是他的死亡，使得革命的理

---

138 〈《暴風驟雨》座談會記錄摘要〉，原載《東北日報》（1948 年 6 月 22 日），收入李華盛、胡光凡編，《周立波研究資料》（北京：知識產權出版社，2010），頁 259。
139 周立波，《暴風驟雨》，頁 197。
140 羅廣斌、楊益言，《紅岩》（北京：中國青年出版社，1961），頁 551。
141 周立波，《暴風驟雨》，頁 196。

想精神得以昭示，他的生命不再屬於他本人，而是屬於整個階級與革命隊伍；他的犧牲不再是一般的殉難，而是莊嚴的精神永恆。

周立波在表現趙玉林喪禮的過程同樣描寫的輕捷明快：

> 一陣打雷似的掌聲以後，喇叭吹著慶祝的《將軍令》。張景祥領著另外三個人，打著鑼鼓。不知道是誰，早把農會的紅綢旗子支起來，在翠藍的天空底下，在白楊和榆樹的翠綠的葉子裡，紅色旗子迎風飄展著。小孩和婦女們都唱著《沒有共產黨就沒有新中國》的歌曲。……

在「慶祝的《將軍令》」、「《沒有共產黨就沒有新中國》」等節奏明快的音樂聲中；在色彩繽紛的「紅綢旗子」、「翠藍的天空」、「翠綠的葉子」的映襯之下，趙玉林的喪禮沒有陰冷灰暗，充滿著大無畏的革命激情，給予人們崇高的感受，在他的喪禮上，為理想獻身的自豪取代了對死亡的恐懼，他的犧牲促進了更多人的覺醒：

> 這以後幾天，代理農會主任白玉山接受了百十來戶小戶加入農會的要求。好多的人去找蕭隊長，堅決要求參加中國共產黨，應了白玉山這話：「一籽下地，萬籽歸倉。」[142]

趙玉林的個體生命終結了，但是他的犧牲卻實現了革命薪火的傳遞，這種革命的精神力量使死亡不再顯得陰森可懼，勝利即將到來。這不僅滿足了讀者傳統的閱讀期待，也促使了讀者在艱苦卓絕的戰爭環境中保持昂揚的精神，表現了文學的教化功能及宣傳效用。

丁玲在關於《太陽照在桑乾河上》寫作的自述中說：「我想寫一部關於中國變化的小說。要寫中國的變化，寫農民的變化與農村的變化，是很

---

[142] 同前註，頁 198。

重要的一面。在當時我就有這樣一個明確的思想。」[143] 馬加在《江山村十日》的前言中，也同樣說明了：「我希罕這個村子，這村子在平分土地當中，出現了新的面貌，也出現了一群新的人物，工人和貧僱農的積極分子。」[144] 丁玲與馬加不約而同地指出了農村的「變化」，並以此作爲作品的主題，這背後的意義當然是歷史的進化發展，因此「歷史進化論」成爲土改小說顯明的特徵，「歷史規律」成爲作品的重心，在這樣的創作意圖裡，作家構建出一個根據中國共產黨所認同的階級意識所建立的現代國家。伴隨著公平正義的新社會秩序、現代化的國家民族想像，作品流露出的是明朗樂觀自信的審美情調，正如夏志清之言：「共產主義藝術必是樂觀的，必須頌揚共產黨過去及現在的光榮，以及嚮往一個更好的將來。」[145] 不過由於土改小說著重描繪的是歷史前進的宏觀方向，而非生活眞實，以「發展」的角度取代了「現實」，在描繪生活的方面自然就忽略了細節的部份、土改運動中存在的問題、農民面臨運動的困惑，都表現得較爲表層，在政治意識形態當道時，因其以史詩性的結構正面描述土改而成爲中華人民共和國的經典作品，但當意識形態解禁之後，其濃厚的階級意識和遮蔽掉的歷史眞相都使其備受質疑。

第三節　對群衆暴力的淡化與合理化

暴力是文學作品中重要的主題之一，不同的人基於不同的立場，對暴力的理解亦殊異，是作家在創作中對暴力的描述和演繹也各異。而在〈講

143 丁玲，〈生活、思想與人物——在電影劇作講習會上的講話〉，《人民文學》第 3 期（1955），頁 120-129。

144 馬加，《江山村十日．前言》，頁 1。

145 夏志清著，劉紹銘等譯，《中國現代小說史》（香港：友聯出版社，1979），頁 405。

話〉之後，文學作爲政治的附屬，不論是革命歷史小說或是社會主義建設小說（反映土地改革、合作化運動的相關作品，或稱農村題材小說）都理所當然的肩負起構建階級鬥爭革命歷史的重責大任。而革命作爲一種對過往政權的替換和顛覆，暴力相伴隨之幾乎是不驗可證的，革命的暴力，在《共產黨宣言》中已經得到非常斬釘截鐵的陳述：

> 共產黨人不屑於隱瞞自己的觀點和意圖。他們公開宣佈：他們的目的只有用暴力推翻全部現存的社會制度才能達到。讓統治階級在共產主義革命面前發抖吧。無產者在這個革命中失去的只是鎖鏈。他們獲得的將是整個世界。[146]

毛澤東亦說：

> 的確的，農民在鄉裡頗有一點子「亂來」。農會權力無上，不許地主說話，把地主的威風掃光……這等於將地主打翻在地，再踏上一隻腳。「把你入另冊！」向土豪劣紳罰款捐款，打轎子。反對農會的土豪劣紳家裏，一群人湧進去，殺豬出穀。土豪劣紳的小姐少奶奶的牙床上，也可以踏上去滾一滾。動不動捉人戴高帽遊鄉，「劣紳！今日認得我們！」為所欲為，一切反常，竟在鄉村造成一種恐怖現象。[147]

在毛澤東的語言裡這種「恐怖現象」卻是如此的痛快淋漓，不無狂歡的意味。文學作品中的革命暴力敘事自然而然地被納入了意識形態的體系，取得合法性地位。當然，在作品之中，既然有著合理的革命暴力，一定也存在著反革命暴力，而在土改小說的內容裡，前者爲農民鬥爭地主的情節，後者則是地主對農民的殘酷壓迫，基本上來說，土改小說淡化了前者，凸顯了後者。例如峻青的〈水落石出〉（1947）、袁靜和孔厥的〈血屍案〉

[146] 馬克思、恩格斯，《共產黨宣言》（北京：人民出版社，1963），頁 81。
[147] 毛澤東，〈湖南農民運動考察報告〉，《毛澤東選集（第一卷）》，頁 16。

（1947）都以相當血腥的筆法描繪出國共之間激烈的鬥爭。前者敘述積善莊的農會長陳福一家三口死於非命，陳福被斧子劈死在灶口前面，他老婆被掐死在炕上，一個剛滿周歲的嬰兒，也躺在炕下的血泊裏，腦袋被斧頭砸得稀爛。[148] 眞相大白後才發現根本是僞裝成開明仕紳的地主陳雲樵所爲。〈血屍案〉則是描寫變質幹部王黑胖子受到地主與特務指使，迫害正直的農會主任陳大牛：「王黑胖子就從炕上跳下來，給大牛上刑。他們用十個長鐵釘，一個個釘進大牛的指甲縫裏去，十指痛連心啊！」[149] 陳大牛最後死於非命：

> 已經全身都打爛，腿也酥了。王黑胖子還提著他的兩條腿，狠命抖動，問：「痛不痛？」沒有回答，就使勁把大牛的膝蓋兒擰到後面去了！[150]

其妻也因反抗王黑胖子的強姦而被掐死。這兩篇作品都創作於 1947 年，正是國共戰爭最激烈的時候，尤其在國共激戰的邊緣區，政權更迭頻繁，雙方或明或暗的相互廝殺，因此作品似乎有意的強化暴力，採取地主與敵特狼狽爲奸陷害忠良的故事套路，使故事更爲接近農民傳統的道德倫理，暴力的敘事方式更容易激起農民的復仇心，不僅煽動敵對情緒，也遏止變天思想。大抵說來，土改小說中有意迴避了具體的革命暴力話語，強化反革命一方的暴力，激起弱者的反抗；又根據政治情勢的不同，選擇不同的書寫方式。不過，在傳統的思考邏輯上，暴力是負面詞語，無論是誰，若蓄意地使用自身的體力或權力，對他人生命安全進行恫嚇、威脅，甚至傷害的行爲，總是令人產生反感。也就是說，賦予暴力合理意義和審美價值

---

148 峻青，〈水落石出〉，康濯主編，《中國解放區文學書系 · 小說編（第四卷）》（重慶：重慶出版社，1992），頁 2210。

149 袁靜、孔厥，〈血屍案〉，康濯主編，《中國解放區文學書系 · 小說編（第四卷）》（重慶：重慶出版社，1992），頁 2306。

150 同前註。

是土改小說無法迴避的問題。在土改小說中，激發群眾同仇敵愾的鬥爭心理是作品的主軸，當地主與農民雙方矛盾衝突最激烈的時候，暴力便無可避免地出現，既藉由暴力敘事表現對立雙方的力量反轉，也推動情節的進展。而土改小說中的暴力敘事，其特徵爲印證革命暴力的道德合理性和強調法治的重要性來限制暴力。

當然，在馬克思主義的理論中，因革命而產生的暴力具有了合法性，並且成爲推動歷史前進的力量，但是在小說文本中，仍然必須透過特定的敘事策略，構建出能夠爲人接受的故事情節，畢竟在敘事層面上，馬克思理論並不能與人物的行動發生直接聯繫。所以作家們借用了中國傳統復仇模式的書寫策略，來支撐革命暴力的正義性。毛澤東曾經論述：

> 革命的文藝，應當根據實際生活創造出各種各樣的人物來，幫助群眾推動歷史的前進。例如一方面是人們受餓、受凍、受壓迫，一方面是人剝削人、人壓迫人，這個事頭到處存在著，人們也看得很平淡，文藝就把這種日常的現象集中起來，把其中的矛盾和鬥爭典型化，造成文學作品或藝術作品，就能使人民群眾驚醒起來，感奮起來，推動人民群眾走向團結和鬥爭。[151]

從毛澤東之言可以觀察出毛氏所認可革命的文藝必須表現的重點在於壓迫與剝削的矛盾衝突，聚焦於此，才能驚醒感奮人民群眾，壓迫與剝削的越嚴重，反抗的力量才更顯得強大，也才能更撼動人心。[152] 因此反革命

---

[151] 毛澤東，〈在延安文藝座談會上的講話〉，頁 818。

[152] 1957 年，文化界對於《水滸傳》進行了一場討論，針對武松殘忍的復仇手段，馮雪峰指出：我想，我們只要想到了在當時封建社會，統治階級的人們曾經如何殘酷地殺戮人民的事實，那我們對於武松這種兇狠的報復，就不會覺得奇怪了。大家知道，在封建時代，皇帝、一切有權勢的人、一切壓迫者，他們殺戮人民時的兇狠，比起武松報仇時的這種兇狠來，又何止千百倍！所謂「罪及妻孥」，所謂滿門抄斬，所謂誅滅九族，所謂斬草除根，是皇帝爲了鞏固自己的統治經常用來對

暴力成為敘事的必須條件，在土改小說中，地主對農民的喪心病狂、倒行逆施，不僅提供了神聖「受難者」的形象，也表現了舊社會舊政權統治的殘酷和黑暗，並且讚揚了革命鬥爭的正義性。例如沈澱的〈王小二〉，王小二是個老實懦弱的農民，他被「蔣匪軍」嚴刑逼供：

> 先用「拔簥弔」，把一根不太粗的麻繩縛住他兩個大拇指，抽在樹上拿皮帶鞭打。……匪軍們把他放下來，再用「老虎凳」，用繩將他兩條腿從膝蓋下面一點起，直到大腿，一並緊緊捆在一條粗糙的長凳上，然後再用磚頭從腳跟下面一塊一塊塞進去，只聽見骨節咯咯咯咯地響，加到六塊，他便失去了知覺。……。那些野獸動了火，想出更毒辣的刑罰，叫做「水沒金山」，朝小二嘴裡鼻裡灌了一鉛弔火油，他的肚皮漲起像小鼓，把他橫在地下，一個匪軍蹬著美式軍用皮鞋，立在他肚皮上幾個一頓，血和火油從小二口裡鼻裡大小便裡一起迸出來。[153]

王小二受到的酷刑凸顯出對立政權的殘暴、人民的痛苦，歌頌了革命的正義，贊美了新政權，王小二僥倖活下來後，所抱持的理念便是：「一定要努力生產，支援前線，台灣還有我的冤家在那邊哩。」不僅如此，革命暴力有時也在被逼無奈之下而產生，《雨過天晴》中老實本分的中農任命根老漢，被國民黨軍隊強迫做隨軍挑夫，受盡打罵：

> 任大爺作了個手勢讓別的幾個人在前頭走，他在後面遲走了幾步。看那幾個人走出去了，他舉起那柄鐵鍬來，照著那個正在睡覺的國民黨兵頭上直鏟下去。

付臣子和壓迫人民的手段……武松的報仇思想及其報仇時的徹底、兇狠，從這種社會關係上說其來，就正是被壓迫人民對於兇狠的壓迫者階級的報復要求和報復心理的一種反映！（馮雪峰，〈回答關於水滸的幾個問題〉，《雪峰文集（第二卷）》（北京：人民出版社，1983），頁 626。）

[153] 沈澱，〈王小二〉，《人民文學》第 1 期（1950），頁 74-81。

> 也不知哪裡來的那麼一股楞勁，鍬頭鏟下去像鏟在一個大西瓜上一樣，只聽嚓的一聲，那個國民黨兵輕輕地倒在地下不動了。任大爺心裡一點也不害怕，他還輕輕笑了一聲，把鐵鍬丟下，邁開大步，跟著前邊的人們一起跑了。[154]

王希堅一方面凸顯出暴力的不得已，一方面則藉由「大西瓜」此種非人化的形容，遮蔽了剝奪一個有血有肉個體生命的殘酷性。

在土改小說中群眾暴力的爆發，常常是透過壓迫者的倒行逆施，在情節鋪墊中，逐漸營造出一種山雨欲來的氛圍，這種被壓迫者覺醒之後的奮力反抗，丁玲在《太陽照在桑乾河上》有著相當形象化的描述：在對錢文貴的鬥爭中，暖水屯的人們「只有一個感情一報復！他們要仇恨！他們要洩恨，從祖宗起就被壓迫的苦痛，這幾千年的深仇大恨，他們把所有怨苦都集中到他。他們恨不能吃了他」[155] 錢文貴是丁玲深思熟慮後選擇的地主形象，他是暖水屯的權力中心，代表著「幾千年的惡霸威風」，「曾經壓迫了世世代代的農民」，丁玲將錢文貴當作是封建制度的化身，是「謀財害命不用刀」的代表，拿錢文貴與韓老六相比，前者的隱藏極深，遠不如人神共憤的韓老六具有藝術渲染力。這當然是丁玲的敏銳之處，但同時也犧牲掉作品吸引力，閻浩崗就說：

> 不過，這部作品（《太陽照在桑乾河上》）在藝術感染力、震撼力方面確有欠缺，沒有給人留下太深刻印象的東西。……；這部作品又沒有《暴風驟雨》那種劍拔弩張的「熱鬧」，所以總體給人以沉悶之感。[156]

以傳統的復仇敘事模式來看土改小說，《暴風驟雨》無疑是其中最具有代

---

154 王希堅，《雨過天晴》，頁 320。
155 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 309。
156 閻浩崗，《「紅色經典」的文學價值》（北京：人民出版社，2009），頁 67。

表性的作品。親手整死十七條人命的韓老六，是罪大惡極的代表，以趙玉林的遭遇爲例：

> 趙玉林回來，坐在炕梢，背靠牆壁，抽著煙，他在尋思好多的事情。他想他跟韓老六是有大仇的。大前年，他躲勞工，藏在松木林子裡，韓老六告訴了森田，他被抓去蹲了三個月的笆籬子，完送到延壽當勞工。頭年他去繳租糧，過了三天期，韓老六罰他跪在鋪著碗碴子的地上，碗碴子紮進他波棱蓋的皮骨裡，鮮血淌出來染紅了碗碴子和地面，那痛啊，直像刀子扎在心窩裡。如今，要革掉這個王八犢子的狗命，他是稱心快意的。他躺下來，稱心快意地抽著他的短煙袋。[157]

透過對韓老六惡行的層層鋪墊，讀者對於人物的境遇產生共鳴，而「復仇」的正義性正奠基於讀者對人物的高度認同，韓老六最終的伏法，也使得讀者獲得伸張正義的滿足感。但値得注意的是，此時的趙玉林的「仇恨意識」仍然是建築在私領域上，因此才會有與工作隊員小王的對話：

> 「這會想透了，叫我把命搭上，也要跟他幹到底。」
>
> 「革命到底。」小王快活地改正他的話。[158]

小王對趙玉林話語的改造，正代表著革命意識的滲入，而暴力若不具備革命正義性，就不具有審美價値，傳統復仇模式的書寫策略確定了讀者對革命暴力的同情與理解，但是復仇若只是與個人、家族有關，在復仇的過程中採取暴力的行爲，很容易淪爲私人恩怨的發洩，正如勒龐所言：

> 報復行為會傾向於變得過於經常和過於野蠻，這既是因為這些行為源於情感，也因為復仇者是自己案件的裁判者，他對正確和錯誤的判斷

---

157 周立波，《暴風驟雨》，頁 33。
158 同前註，頁 34。

可能更傾向於自己的一面……復仇鼓勵了培養某些感情，比如憤怒、敏感、不寬恕，以及最重要的，在受到侮辱時不要理性地行為。[159]

這種出於個人意識的野蠻與非理性，基本上與「革命」所應該具有的理想性、純潔性相去甚遠。事實上，反思「復仇」及由此衍生出的暴力行爲，並提出懷疑的作品不在少數（例如魯迅的《鑄劍》、汪曾棋的《復仇》等等），因此如何使「復仇」從個人怨仇上升到階級／民族行爲，就必須對話語進行改造。在《暴風驟雨》中，周立波藉由「受難者」的描述，一步步地進行改造的工作，例如在描述老田頭的姑娘裙子之死，就頗具意味。貪花好色的韓老六看上年輕貌美的裙子，裙子不從：

四個人把她架到後沿，用靰鞡草繩子綁在黃煙架子上，連綁三道。她叫喚，你們拿手絹塞到她嘴裡，剝了她的衣裳，使柳條下抽她的光身子，抽得那血呵，像小河一道一道的，順著身子流。[160]

倘若敘事僅止於此，那麼裙子只是另一個白毛女，但是周立波將裙子之死賦予了不同的意義：

韓老六把她綁在黃煙架子上，剝了衣裳，打得皮開肉裂，要她供認她許配的新姑爺是通抗日聯軍的。她死也不說。

「你們的姑爺是不是通抗日聯軍呢？」蕭隊長問。老田頭朝四外望望，才低聲地說：「是呀，通是不假。裙子也知道，可是她咬定牙根不說，怕害了他。」[161]

姑且不論裙子的緘默是因爲個人私情還是民族大義，其未婚夫張殿元的反

---

[159] 古斯塔夫．勒龐著，佟得志、劉訓練譯，《革命心理學》（長春：吉林人民出版社，2004），頁 41。

[160] 周立波，《暴風驟雨》，頁 108。

[161] 同前註，頁 115。

日身分就已經足夠激起人們的同仇敵愾，而韓老六的行爲就不僅僅是私人恩怨，更上升爲政治上的通敵賣國，是人人得而誅之的漢奸走狗。

另一位頗具代表性的受難者是小豬倌吳家富，韓老六在前二次的鬥爭中都僥倖逃脫，但虐打小豬倌吳家富事件成爲群眾復仇意識全面爆發的導火線，私仇正式上升爲公憤：

> 小豬倌伏在炕席上，他的身上被鞭子抽得紅一條紫一條，脊樑上，臉頰上，好像是被人用刀子橫拉豎割了似的，找不出一塊好肉。血還在流。老田頭來了，擠到前面，看了這冒血的傷口，他掉淚了。他想起了自己的屈死的姑娘。她也是叫韓老六這樣整死的。現在躺在眼前的，好像是他自己的骨肉一樣。他脫下破布衫子，拿去蓋著小豬倌的淌血的身子。蕭隊長說：「別著忙，老田頭，給大夥瞅瞅。」[162]

蕭隊長的政治敏銳度極高，「給大夥瞅瞅」之後，喚起了群眾的公憤：

> 由於這樣，韓老六鞭打小豬倌，不過是他的千百宗罪惡裡頭的小小的一宗，卻把群眾的報仇的大火，燃點起來了。報仇的火焰燃燒起來了，燒得沖天似的高，燒毀幾千年來阻礙中國進步的封建，新的社會將從這火裡產生，農民們成年溜輩的冤屈，是這場大火的柴火。[163]

如果說趙玉林、郭全海、白玉山等人的遭遇還是屬於個體與個體之間的恩怨，但裙子之死，將仇恨導入民族意識之中，而小豬倌的被暴打，則引起了群眾的集體認同與階級意識，儘管此意識尚在萌芽階段，但對立階級的暴力展現已經凝聚了原本弱勢族群的一致對敵：老田頭看著小豬倌時想著的是自己屈死的女兒裙子，人同此心，當群眾同仇敵愾之際，就形成了涇渭分明的階級陣營，《暴風驟雨》也成功完成了革命對傳統復仇敘事的改造。

---

[162] 同前註，頁 143。
[163] 同前註，頁 148、149

敘述者以中國傳統復仇敘事爲基礎，並且賦予其新的革命意義，在土改過程中的革命暴力幾乎獲得了不容質疑的道德性、合理性和正義性。但是承認革命暴力的意義跟容許暴力對個體的傷害，又是不能等同的一件事，而在土改小說中，當矛盾衝突達於最高潮之際，敘述者無法避免的是直面革命暴力的問題。營造反革命暴力（地主對農民的壓迫）固然可以激起弱者的反抗，但革命暴力（農民對地主的鬥爭）一旦落實在具體的暴力行爲之中，很容易落入以暴制暴的窠臼之中，同時也與代表國家政權的法律規定產生牴觸，因此對於暴力話語在敘事上的揀選與限制，就成爲土改小說在呈現暴力的寫作策略的特徵

在土改小說中，對於對惡霸地主的鬥爭有一個漫長的鋪墊過程，所有的人物設置、情節安排都是由此而生，那麼對於地主的批鬥大會場景是作爲小說高潮而存在的，正如《太陽照在桑乾河上》的章節標題，是一場「決戰」。而在眞實的鬥爭場面中，暴力幾乎是難以避免的，畢竟，群眾的算帳與訴苦，理直氣壯的基礎在於「集體」，當發現個人的憤怒與仇恨，可以通過集體的力量和宣洩，多年累積的情緒使得人很難繼續保持平和、理性，這種憤怒與仇恨又透過鬥爭的形式，感染到每一個人的身上，在這樣的場面之下很難遏止暴力的發生。對於過火的暴力行爲，工作隊員採取的多半是睜一隻眼閉一隻眼的態度，曾在山西指導了近四個月土改的康生，則於 1947 年 11 月，又奉中央之命來山東指導土改。在康生指導下的土改，過程充滿了血腥和暴力：

> ……黨內執行土改政策的小分隊被派到最遙遠的鄉村，組織當地的小偷和土匪，組成所謂的土改小組，他們發動貧農和雇農去反對富農。當仇恨達到極點時，農民被鼓勵在「訴苦大會」的講壇上訴說在「土豪」手裡受到不公正待遇和侮辱；不論是真實的還是想像的。這些大會經常以土改小組帶領群眾高呼「槍斃他！槍斃他！」或「殺！殺！

殺！」而告結束。負責這個過程的幹部會裁決地主犯了嚴重罪行，判處他們死刑，並且下令立即拉出去就地處決。

處決過程與判決過程一樣沒有絲毫憐憫。許多地主被槍決、吊死、殺頭、毆打致死，被釘在建築物的牆上，或者被活埋。一些令人恐懼的行話說明了中共所發明的奇特處死方法：在冬天裡讓人穿上薄棉衣，將水澆在他身上，直到溫度降到零度以下將他凍死，這叫「穿玻璃衣」；把人活埋在雪中，這叫「冷凍」；將他埋在坑裡，埋到頸部露出腦子，再弄碎他的頭蓋骨，這叫「開花」。……[164]

這種種酷刑自然不屬於伸張正義的範疇，而是人類施虐心理的爆發。當然，這並不適宜表現在作品之中。因此土改小說有技巧的顯示了暴力，以宣洩讀者與群眾的對地主的不滿與怨氣，又限制了暴力的氾濫，避免造成反感，其採取的寫作方式，大抵爲戲謔化與狂歡化描述、距離性模糊處理及凸顯「法」之重要性。《太陽照在桑乾河上》對於錢文貴的批鬥方式，採取的正是戲謔化描述：

左右兩個民兵一按，錢文貴矮下去了，他規規矩矩的跪著。於是人群的氣焰高起來了，群眾猛然得勢，於是又騷動起來，有一個小孩聲音也嚷：「戴高帽子！戴高帽子！」郭富貴跳到前面來，問：「誰給他戴？誰給他戴，上來！」台下更是嚷嚷了起來：「戴高帽子！戴高帽子！」一個十三四歲的孩子跳上來，拿帽子往他頭上一放，並吐出一口痰去，恨恨的道：「錢文貴，你也有今天！」他跳下去了，有些人跟著他的罵聲笑了起來。

這時錢文貴的頭完全低下去了，他的陰狠的眼光已經不能再在人頭上

164 約翰．拜倫（John Byron）、羅伯特．帕克（Robert Pack）著，顧兆敏、顧兆平，金朝暉譯，《龍爪：毛澤東背後的邪惡天才康生》（台北市：時報文化，1998），頁218。

掃蕩了。高的紙帽子把他丑角化了……

……

錢文貴的老婆也哭巴著一個臉，站到錢文貴身後，向大家討饒說：「好爺兒們，饒了咱們老頭兒吧！好爺兒們！」她的頭髮已經散亂，頭上的鮮花已不在了，只在稀疏的髮間看得出黑墨的痕跡，也正如一個戲臺上的丑旦，剛好和她的丈夫配成一對。[165]

中共建政之後，在文學作品中，暴力依然存在，其性質亦沒有發生變化。五〇年代，在「以階級鬥爭爲綱」路線指引下，雙方依舊壁壘分明。土改小說中，農民與地主的衝突更爲激烈，地主不但是反道德的，更是反革命的，但是在對於暴力的描述上，仍然採取了戲謔化描述，如王西彥《春回地暖》中群眾對甘愚齋的批鬥：

甘愚齋頭上脫下來的那個水獺皮帽子，從後面飛將過來，啪噠一聲，正好打在那老傢夥的光腦殼上。有個梳大髻的大嫂子，也把手裏一隻還沒有衲好的鞋底，連針帶麻線，向那光腦殼摜來。幾乎同時，一根長長的旱煙管也從旁邊伸過來，煙盞子敲在光腦殼後面那小片頭髮上，聲音好像底碰在水缸邊子上。

打得好！放肆打！有人喝采道。[166]

錢文貴的身分是屬於鄉村隱藏的統治者，丁玲將其以戲謔化、丑角化處理，隱含著「打掉地主威風」、解構封建制度的心理意蘊，是可以理解的，但是《春回地暖》中的甘愚齋並不是屬於隱藏的當權者，而更接近於韓老六之類爲禍一方的惡霸，但王西彥仍然選擇以此方式作爲暴力的書寫策略，歸根究柢便是「暴力」的難以描述，縱然此種暴力是獲得認可的，但

165 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 306-308。
166 王西彥，《春回地暖》，頁 538、539。

是暴力行爲的本身依舊使人反感，因此就算戲謔化的敘述有悖於革命的嚴肅性（綜觀《太陽照在桑乾河上》、《春回地暖》可以發現批鬥場面與全書風格頗有不符之處），也只能選取這樣的方式消解暴力的殘酷性。不過同樣是以戲謔化的筆法敘述批鬥，秦兆陽的〈改造〉則受到了批評，小說發表之後，《人民文學）發表了兩篇讀者來信：〈評改造〉、〈掩蓋了階級矛盾的本質〉，其中羅溟的〈掩蓋了階級矛盾的本質〉提到〈改造〉描述覺悟程度和鬥爭熱情最高的鬥爭會是這樣開的：

> 先由主席范老梗把王有德過去不勞動，「張嘴就吃飯」「伸手就穿衣」表面的數說了一頓（毫無分析，更談不到由主席的「控訴」揭開階級矛盾的本質）；接著是一個瞎老太婆控訴過去要飯王有德給的太少！一個青年控訴王有德說韭菜比小麥好！又一個婦女控訴上王有德家房頂上掃糧被罵回來險些沒摔下房來；范小春和李老成因為「也想起個故事來」便也控訴王有德說風涼話，說皇上盡吃餜子。揭發了一些孤立的表面現象和笑話以後，這個鬥爭會是怎樣「勝利」結束的呢？「王有德在那站了半天、又被眾人數說了一場，早弄的身體和精神有些不行」了，「只希望這會快點完，所以問甚麼說甚麼。」因此，地主王有德被鬥倒了。[167]

羅溟對秦兆陽處理鬥爭會的方式不以爲然，因爲鬥爭地主，並不僅僅要瓜分富有者的財產與土地，更要不斷地進行人身和精神的批鬥和侮辱。從《暴風驟雨》中杜善人想獻地，卻接連被蕭祥、郭全海等人拒絕的情節中可見一斑。而〈改造〉裡王有德無能幼稚的形象，與意識形態中陰險狡詐的地主形象差距甚遠，用戲謔的方式處理，不但不會激起「打掉地主威風」的痛快感，反而適得其反。畢竟，土改中的暴力一方面激起了貧窮者深藏心中的仇富意識，另一方面則透過打倒敵人（地主），而建立起心理優勢，

---

[167] 羅溟，〈掩蓋了階級矛盾的本質〉，《人民文學》第 2 期（1950），頁 86-87。

顯示自己超越敵人的能力與品格，並爲自己的行爲找尋合理依據。而地主的過於孱弱無形中消解了此種意義。

其次，由於土改運動的鬥爭性質，鋪墊已久的故事情節不斷印證著革命暴力的合理，對惡霸地主的批鬥大會理所當然地成爲故事的高潮。因此，對批鬥場面的狂歡化書寫，也是削弱殘酷暴力的一種寫作策略，不論是《太陽照在桑乾河上》對錢文貴的鬥爭，或《暴風驟雨》對韓老六的鬥爭，都以一種狂歡的筆法敘述批鬥大會中的群眾暴力，批鬥大會總在萬眾期待下開始，以混亂作結：

> 從四方八面，角角落落，喊聲像春天打雷似一聲轟地響。大家都舉起手裡的大槍和大棒子，人們潮水似的往前邊直湧，自衛隊橫著扎槍去擋，也擋不住。
>
> ……
>
> 無數的棒子舉起來，像樹林子似的。人們亂套了。有的棒子竟落在旁邊的人的頭上和身上。老孫頭的破舊的灰色氈帽也給打飛了，落在人家腳底下。他彎下腰伸手去拾，胳膊上又挨一棒子。
>
> ……
>
> 白大嫂子扶著老田太太，想擠進去，也去打他一棒子，但沒有成功，她倆反倒被人撞倒了。白大嫂子趕緊爬起來，把老田太太扶走。[168]

《太陽照在桑乾河上》也有類似的描述：

> 人們都湧了上來，一陣亂吼：「打死他！」「打死償命！」一夥人都沖著他打來。也不知是誰先動的手，有一個人。打了，其餘的便都往上搶，後面的人群夠不著，便大聲嚷：「拖下來！拖下來！大家打！」

168 周立波，《暴風驟雨》，頁 153-155。

……

雖然兩旁有人攔阻，還是禁不住沖上臺來的人，他們一邊罵一邊打，而且真把錢文貴拉下了台，於是人更蜂擁了上來。有些人從人們的肩頭上往前爬。[169]

群眾暴力的特徵就是毫無秩序，在狂歡化的暴力鬥爭場面中，「個人」的面目模糊，已融入廣泛的「群眾」中，逃避掉使用暴力對「個人」的譴責和道德壓力，隱遁於「群眾」裡，得到安全保障。這驅使他們走向快意恩仇的道路，而一旦這麼做了，害怕報復的心理又促使他們往「斬草除根」的方向而去，丁玲敏銳地察覺到此點，並藉由章品的思考流露出來：

章品又沉思起來，他想不出一個好辦法，他經常在村子裡工作，懂得農民的心理，要麼不鬥爭，要鬥就往死裡鬥。他們不願經過法律的手續，他們怕經過法律的手續，把他們認為應該槍斃的卻只判了徒刑。他們常常覺得八路軍太寬大了，他們還沒具有較遠大的眼光，他們要求報復，要求痛快。有些村的農民常常會不管三七二十一，一陣子拳頭先打死再說。區村幹部都往老百姓身上推，老百姓人多著呢，也不知是誰。章品也知道村幹部就有同老百姓一樣的思想，他們總擔心著將來的報復，一不做，二不休。一時要說通很多人，卻實在不容易。[170]

丁玲提出了問題，但卻無力解決，因此她只能讓筆下的章品（共產黨的代表）暫時隱遁，避免尷尬，又讓張裕民力挽狂瀾，救下錢文貴：

張裕民想起章品最後的叮囑，他跳在人堆中，沒法遮攔，只好將身子伏在錢文貴身上，大聲喊：「要打死慢慢來！咱們得問縣上呢！」民

---

169 丁玲，《太陽照在桑乾河上》，頁 310。
170 同前註，頁 290。

兵才趕緊把人們擋住。人們心裡恨著，看見張裕民護著他，不服氣，還一個勁的往上沖。張裕民已經挨了許多拳頭了，卻還得朝大家說：「憑天賭咒，哪一天咱都焦心怕鬥爭他不過來啦！如今大家要打死他，咱有啥不情願，咱也早想打死他，替咱這一帶除一個禍害，唉！只是！上邊沒命令，咱可不敢，咱負不起這責任，殺人總得經過縣上批准，咱求大家緩過他幾天吧。就算幫了咱啦，留他一口氣，慢慢的整治他吧。」[171]

而《暴風驟雨》也將韓老六的結局訴諸於法律，「蕭隊長回來，站在『龍書案』跟前，告訴大夥說，縣同意大夥的意見：『殺人的償命。』」[172] 蕭隊長與張裕民的動作都在在凸顯出「法」的權力，除了以此作爲敘事策略限制住暴力的氾濫外，從另一角度來說也證明了「法」背後支持政權的力量。[173]

以「法」的規範來限制暴力，是大部分土改小說的寫作策略，尤其是在中共建政之後創作的土改小說，「法」的崇高性與權威性不容質疑，暴力本質中的原始與野蠻在與代表政權的「法」並不相容，兩者衝突的結果往往是在鬥爭中調動群眾情緒的同時，也必須盡全力將情勢控制在合法的層面上。例如梁斌《翻身記事》中的批鬥：

---

171 同前註，頁 310。

172 周立波，《暴風驟雨》，頁 156。

173 小說中法治的力量得以彰顯，而這與眞實的情況恰巧相反。據當地人回憶，元寶（《暴風驟雨》中元茂屯的原型）土改甚至出現殺人「比賽」：「那打死的都無數」，「元寶『勢力分子』斃五個，這邊元興斃五個，兩廂對比，上東門外，你斃五個我也斃五個」（劉永青口述），「你這個元寶村今天有幾個地富分子，或者什麼，槍斃了，那我鋼鐵村，在這個運動當中，你要是一點行動沒有，那也是工作沒上去，那怎麼辦呢，那也斃唄。你要斃三個那我就斃四個。」（劉福德口述）該鎭按政策只有地主十幾人，但被殺者達七十餘人。（張均，〈小說《暴風驟雨》的史實考釋〉，《文學評論》第 5 期（2012），頁 147。）

> 這個一拳那個一腳，嚇得劉作謙彎下腰抱著頭，在人門大腿底下亂鑽。好容易鑽過會場，到了主席臺跟前，王黑炭像捉小雞子似的掐著劉作謙的脖子讓他跪在地上。李開泰憤怒地說：媽的！給他踏上一隻腳，叫剝削階級一萬輩子翻不過身來！說著，李開泰和王老磣各人把一隻腳踏在他的脊樑上。[174]

> （柏老槐）照準李福雲，吭哧就是一傢夥。李福雲猛地回過頭，柏老槐又連連給了他兩篙，說：「要不看政策，早打死你了！」[175]

陳殘雲的《山谷風煙》亦然：

> 昨天，橫山鄉舉行了全區的鬥爭大會，對作惡多端、民憤很大的地主、惡霸，包括雲峒的劉耀庭、徐潤山，松崗的葉福慶，都作了鬥爭。在鬥爭中體現了政策，槍斃了橫山一個對農民打擊報復的反動地主，判了罪行累累又不肯徹底坦白認罪的劉耀庭、徐潤山、葉福慶的重刑，釋放了一批坦白較徹底、認罪較好的地主。會後，受判刑的人，都被縣公安局派來的人押送到監獄去。[176]

「法」的重要性在中共建政後創作的土改小說中多次被彰顯，與前期的土改小說相比，雖然周立波對於韓老六的伏法以喜慶的筆法帶過；丁玲則以張裕民的求情暫緩了錢文貴的死亡，兩者依歸的皆是法律的公信力，但是還是可以略窺群眾暴力的面目，這也許是因爲國共內戰時期的作品，一方面是國家法律秩序尚未正式建立；一方面則是必須適度滿足讀者基於正義感的復仇期待與快感。事實上，共產黨鼓勵群眾用清算鬥爭的方式得到土地，但在過程之中，常常發生擦槍走火的情況，在群情激憤下，消滅地主

---

[174] 梁斌，《翻身記事》，頁 297。
[175] 同前註，頁 299。
[176] 陳殘雲，《山谷風煙》，頁 607。

肉體的例子時有所聞。有鑑於此，任弼時在〈土地改革中的幾個問題〉中殷殷叮囑：「共產黨是堅決反對亂打亂殺與對犯罪者採用肉刑的。亂打亂殺與使用肉刑，是封建社會的產物，封建主對待農奴，軍閥對待士兵才是亂打亂殺與使用肉刑的。」[177] 雖然「想動手」的群眾占大多數，但是畢竟於法不容，周立波與丁玲採取點到輒止的方式處理文本中的群眾暴力，將其建築在「復仇」的合理基礎上，並且有意地避免了太過血腥的細節描述，這也是大多數作家們一致的選擇，而趙樹理〈李家莊的變遷〉卻是極爲罕見的例外。

〈李家莊的變遷〉就描述了地主李如珍受審的過程，縣長根據老根據地的規定：對付壞人是只要能改過就不殺。但他按這個道理向大家說明時，得到的卻是群眾激烈的反應：「再不斃他我就不活了！」「馬上斃！」「立刻斃！」，在一陣哄亂之後：

> 只見已把李如珍拖倒，人擠成一團，也看不清怎麼處理。聽有的說「拉住那條腿」，有的說「腳蹬住胸口」。縣長、鐵鎖、冷元，都說「這樣不好這樣不好」。說著擠到當院裡攔住眾人，看了看地上已經把李如珍一條胳膊連衣服袖子撕下來，把臉扭得朝了脊背後，腿雖沒有撕掉，褲襠子已撕破了。[178]

李如珍最後被憤怒的群眾撕裂，雖說是罪有應得，但也反映了禁止對地主私刑的政策成效不彰。縣長無可奈何之下，只得接受現實：

> 縣長道：你們再不要親自動手了！本來這兩個人都夠判死罪了，你們許他們悔過，才能叫他們悔；實在要要求槍斃，我也只好執行，大家

---

[177] 任弼時，〈土地改革中的幾個問題〉（1948 年 1 月 12 日），中央檔案館編，《國共內戰時期土地改革文件選編（1945-1949）》（北京：中共中央黨校出版社，1981），頁 103-126。

[178] 趙樹理，〈李家莊的變遷〉，《趙樹理小說選》，頁 193。

> 千萬不要親自動手。現在的法律，再大的罪也只是個槍決；那樣活活打死，就太，太不文明了。[179]

革命群眾對於李如珍的殘酷其來有自，老漢王安福就向縣長解釋：「縣長！他們當日在廟裡殺人時候，比這殘忍得多一有剜眼的，有剁手的，有剝皮的……」[180] 群眾內在鬱積的不滿，激起鬥爭力量，當然也激發了原始的獸性，這樣血腥的描述在土改小說中不是沒有，但多半是在強調反革命的暴力，如上述峻青的〈水落石出〉、袁靜和孔厥的〈血屍案〉等可見一斑，但是趙樹理卻選擇忠實表現農民鬥爭殘酷的一面，當其他作家急於喚起農民的苦難記憶，進而喚起鬥爭熱情和集體政治認同時，趙樹理則一貫秉持著農民的語言和思維，將「鬥爭」完整地呈現，卻完全不脫離農民的生活經驗和理解能力。正如竹內好所言：

> 另一方面，從性質上看，趙樹理文學為人民文學也是不同的。如果要概括人民文學的特徵，那是個性寓於共性之中。個體並非不是從整體中選擇出來的，但是，選擇出來是為了服務於整體，只具有部分的意義。它不是獨立於整體而存在的，故它不是完成的個體，而最多只不過是一種類型，沒有達到典型的標準。這就是不重視人的文學。並非整個人民文字都如此，但是可以指出，達種傾向佔有相當的統治地位。
>
> 趙樹理對這一問題的處理辦法，走在創造典型的同時，還原於全體的意志。達並非從一般的事物中找出個別的事物，而是讓個別的事物原封不動地以其本來的面貌溶化在一般的規律性的事物之中。這樣，個體與整體既不對立，也不是整體中的一個部分，而是以個體就是整體這一形式出現。採取的是先選出來，再使其還原的這樣一種兩重性的做法。而且在這中間，經歷了生活的時間，也就是經歷了鬥爭。因此，

---

179 同前註，頁 194。

180 同前註。

> 雖稱之為還原，但並不是回到固定的出發點上，而是回到比原來的基點更高的新的起點上去。作品的世界並不固定，而是以作品情節的展開為轉移的。[181]

從趙樹理對「暴力」的敘述方式來看，趙樹理無疑更接近農民的眞實。而觀察丁玲、周立波、趙樹理三人處理暴力的方式，亦可以歸納出三者不同的角度：丁玲藉由章品的思考婉轉表現出她對於土改中暴力的困惑，主要關注在農民自己身上的「問題」（非理性與暴力性），[182] 這顯然承繼了五四啓蒙的角度，而最後的圓滿結局則只能說是順從主流政治意識的結果。而周立波以節日喜慶的寫作方式「慶祝」韓老六的伏法：

> 趙玉林和白玉山掛著鋼槍，推著韓老六，走在前頭，往東門走去。後面是郭全海和李常有，再後面是一千多個人。男男女女叫著口號，唱著歌，打著鑼鼓，吹著喇叭。[183]

群眾一派和樂，槍斃韓老六的細節與過程則隻字未提，暴力在歡天喜地的氣氛中全然消失，存在的是強烈的政治理念，周立波不自覺地使用工作隊員的視角，記錄這場人民的勝利。而趙樹理與前兩者皆不同，在他的敘事中所流露的思想和感情都是農民式的，在〈李家莊的變遷〉中，趙樹理描寫有個愣小夥子故意拿著李如珍被撕掉的那條胳膊嚇唬助紂爲虐的狗腿子小毛，或縣長在李如珍死後說：「算了！這些人死了也沒什麼可惜，不

---

181 竹內好，〈新穎的趙樹理文學〉，後收入黃修己編，《趙樹理研究資料》（北京：知識產權出版社，2009），頁 429-430。

182 根據資料記載，丁玲到溫泉屯（暖水屯的原型）後，一晚夜晚聽見貧農團的成員開會決定對地主「斬草除根，以絕後患」時更是驚悚不已，於是馬上給他們做思想工作，告訴他們土地改革最重要的目標是推翻封建土地制度，而不是要從肉體上消滅地主。（谷新聲，〈丁玲和溫泉屯的人們〉，中國人民政治協商會議河北省涿鹿縣委員會文史資料徵集委員會編，《涿鹿文史資料選輯（四）》（內部資料），頁 22-23。）

183 周立波，《暴風驟雨》，頁 156。

過這樣不好，把個院子弄得血淋淋的！」[184] 這完全是農民式出於現實的考量，他的寫作始終遵循著農民價值觀，周揚說趙樹理：

> 沒有站在鬥爭之外，而是站在鬥爭之中，站在鬥爭的一方面，農民的方面，他是他們中間的一個。他沒有以旁觀者的態度，或高高在上的態度來觀察和描寫農民。農民的主人公的地位不只表現在通常文學的意義上，而是代表了作品的整個精神、整個思想。因為農民是主體，所以在描寫人物、敘述事件的時候，都是以農民直接的感覺、印象和判斷力基礎的。[185]

趙樹理與丁玲、周立波的寫作態度大相逕庭，在描寫暴力的方式上就可以看的出來，這也許正是建政之後，趙樹理路線逐漸被權威話語淘汰的原因吧！

而在中共建政後的土改小說，縱然反革命暴力與革命暴力相較還是嚴重的多，但若與國共內戰時期的作品比較，暴力程度是有差別的。這些作品很大一部分採取另外一種書寫方式，就是以距離性、模糊化處理土改中的暴力，《美麗的南方》、《雨過天晴》、《歡笑的金沙江三部曲》完全沒有提及批鬥場面，其暴力描述僅表現於地主（或奴隸主）對農民（或奴隸）的壓迫上。《山谷風煙》則索性了放棄了細節描寫，將暴力用概括的敘述語言一筆帶過，在其描述的批鬥會（暴力現場）上，當然也有激動、悲憤、狂熱，但是群眾的秩序受到了作家嚴格的控制，對比於《暴風驟雨》與《太陽照在桑乾河上》中對批鬥大會嘉年華式的敘述，節制了許多，而暴力對人的肉體或精神所造成的傷害，也在這種敘事的隔離效果下，不再具有即視性和可感性。這是也許是因爲中共國家政權正式建立，代表現代規範和

---

[184] 趙樹理，〈李家莊的變遷〉，頁 193。

[185] 周揚，《論趙樹理的創作》，《解放日報》（1946 年 8 月 26 日），後收入黃修己編，《趙樹理研究資料》（北京：知識產權出版社，2009），頁 162。

制度的「法」之意義凸顯。因此，中共建政後的土改小說不得不將應該是敘事高潮的批鬥大會簡化處理，這也導致陳思和所言：

> 這就可以解釋，為什麼 50 年代以後很少出現成功的土改題材的創作。從 1949 年到 1952 年，隨著中共新政權的建立，整個大陸農村繼續在進行土改，在解放區曾經出現的暴力錯誤儘管在文件裡得到了糾正，但是在階級鬥爭的理論和農民集體無意識的痞子作風下不可能完全被制止，暴力還是在延續，張愛玲在《赤地之戀》裡描寫的場景未必就是虛構的。但是，新政權的文藝政策與作家的藝術良知都不允許在文藝創作中描寫暴力土改的真實性……[186]

> 土改的歷史意義與進步宗旨本來無可置疑，但如果真實描寫暴力，哪怕是渲染其正當理由，美學效果也會適得其反；如果完全迴避了暴力，也就取消了土改的真實性。這是一個無法解決的矛盾，作家望而卻步，遑論成功的創作。[187]

大體而言，土改小說強化了革命暴力的必然性，並彰顯了法令的崇高性，而在寫作具體可感的暴力行爲上，採取的是迴避的態度，過度描寫殘酷革命暴力情景十分少見，對於暴力的細節描繪更是盡量避免。四、五〇年代土改小說中的暴力描寫主要是爲了突出地主的兇惡，在鬥爭大會上，雖然也有群眾們在群情激憤之下對地主的攻擊行爲，但他們的行爲是可以被理解的，甚至被當成「革命的覺悟」，而且作品對群眾們的暴力描寫點到即止，沒有過多的渲染。作家這樣的處理既爲了配合土改政策中禁止消滅地主肉體的條令，也爲了顯示群眾們覺醒了的革命意識，更強調了革命的合理與正義。

---

[186] 陳思和，〈六十年文學話土改〉，胡星亮主編，《中國現當代文學論叢》第五卷第二期（上海：上海人民出版社，2010），頁 22-49。

[187] 同前註。

第六章

結論

土改小說是以反映中共土改運動爲主題的文學作品。在毛澤東文藝思想的指導之下，作家被要求要眞正爲工農兵服務，就必須與他們打成一片：

> 中國的革命的文學家藝術家，有出息的文學家藝術家，必須到群眾中去，必須長期地無條件地全心全意地到工農兵群眾中去，到火熱的鬥爭中去，到唯一的最廣大最豐富的源泉中去，觀察、體驗、研究、分析一切人，一切階級，一切群眾，一切生動的生活形式和鬥爭形式，一切文學和藝術的原始材料，然後才有可能進入創作過程。[1]

在此時期的作家親身參與過土改運動，並且滿懷熱情地寫下謳歌他們正在參與或者參與過的現實鬥爭，強調土改運動的歷史必然性。中國大陸土改小說作者們屢屢強調的「在場」，刻意強調文本與現實關係之間的聯繫（取材於典型事蹟，運用了現實材料），這不僅僅是與當時強調「眞實」的文藝傾向有關，更有一種將政治意識敘事與中國歷史更迭結合，並以此建構政權合法性、正統性的作用，這種「在場」正是欲證明其言說的權威感與眞實性。小說作爲一種虛構文本的特徵，在此時被有意忽略了，放大及肯定的是它對現實鬥爭的指導意義，例如《暴風驟雨》就被評價爲：「對將

---

1 毛澤東，〈在延安文藝座談會上的講話〉，頁 817-818。

來在空白地區開闢工作，提供了很多經驗。」[2] 正是因爲它如此地強調眞實，又是被冠以反映歷史偉大變革的小說，作爲後來者不免對它的眞實性產生質疑，不論是生活眞實或歷史眞實，土改小說都顯得頗具距離，這種關於「文學眞實性」的議題聚訟已久，但在討論土改小說的價值評斷時，卻是無從迴避的問題。

眞實性是評價文學作品的一種標準。尤其標榜著以現實主義爲主要創作原則的時代，著名的評論家陳湧曾說：「真實是藝術的生命，沒有真實，便沒有藝術的生命，藝術的政治價值和社會價值，都是不能離開藝術的真實而存在的。」[3] 現實主義（realism，或譯寫實主義）的理論傳入中國後，迅速與傳統「文以載道」的文學實用論相結合，在中國的文學運動中產生了極大的影響，吳義勤在論及眞實性問題時，曾提及「中國當代文學史乃是現實主義主潮一統天下的局面」，[4] 現實主義的概念自清末以日本爲中介，在五四新文學運動之前傳播中國[5] 後，其內容本身不斷地發展、變化，20 世紀 30 年代中後期，社會主義現實主義概念傳入中國，[6] 並由毛澤東

---

2 〈《暴風驟雨》座談會談錄摘要〉，《東北日報》（1948 年 6 月 22 日），後收入李華盛編，《周立波研究資料》（北京：知識產權出版社，2010），頁 254。

3 陳湧，〈爲文學藝術的現實主義而鬥爭的魯迅〉，《新華半月刊》（1956 年 10 月），頁 117-189。

4 洪子誠、孟繁華主編，《當代文學關鍵詞》（桂林：廣西師範大學出版社，2001），頁 260。

5 1898 年梁啓超將「寫實」這一概念首次引入了漢語。1902 年，他在〈論小說與群治之關系〉的文中，援引了日本批評家坪內逍遙的說法，將小說分爲理想派和寫實派，前者將讀者從現實環境提升至一種更美好的想像性世界，而後者則向讀者揭示被掩飾或忽略的現實世界的眞相。

6 「社會主義現實主義」是蘇聯提出的文學口號，最早介紹其內容的是林琪翻譯了日本《普羅文學》2 月號中一篇題爲〈蘇俄文學的新口號〉的報導。這篇譯稿被刊登於 1933 年 2 月的《藝術新聞》（第 2 期）上。1933 年 11 月中共資深理論家周揚在《現代》第 3 卷第 1 期上發表了題爲〈關於社會主義的現實主義與革命的浪漫

整合爲〈在延安文藝座談會上的講話〉，成爲具體指導文藝發展的政策性綱領。雖然在〈講話〉中沒有明確提出「社會主義現實主義」，僅僅以「我們是主張無產階級的現實主義的」之言帶過，[7] 但觀察〈講話〉中對文藝的概念、定義和論點，其實與社會主義現實主義極爲類似。而社會主義現實主義的定義在 1934 年第一次蘇聯作家代表大會通過的〈蘇聯作家協會章程〉中曾提到：

> 社會主義的現實主義，作為蘇聯文學與蘇聯文學批評的基本方法，要求藝術家從現實的革命發展中真實地、歷史地和具體地去描寫現實。同時，藝術描寫的真實性和歷史具體性還須與用社會主義精神從思想上改造和教育勞動人民的任務結合起來。[8]

再與〈講話〉相較，〈講話〉的性質很明顯就脫胎於社會主義現實主義，但又非蘇聯定義的「社會主義現實主義」，而是經過毛澤東整合過後，具

主義〉是眞正比較系統地介紹「社會主義現實主義」理論並能結合中國文壇現狀作一研究。參見（陳順馨，《社會主義現實主義在中國的接受與轉換》（合肥：安徽教育出版社，2002），頁 79。）

7 據學者陳順馨考證，當時毛澤東這樣做是爲了與蘇聯劃清界限，跟斯大林文藝路線保持距離，因爲在此之前，蘇聯支持的是王明爲首的國際派，而國際派正是毛澤東發動的延安整風中主要目標，因此蘇聯對正在形成體系的毛澤東思想是采取消極甚至是壓抑態度的。另外，由於中國當時的歷史階段與蘇聯並不相同，社會主義現實主義的提倡可能爲時過早，因此，毛澤東並沒有采用「社會主義現實主義」這一概念，而是選擇了「無產階級的現實主義」這一概念。而此「無產階級的現實主義」，在 1952 年馮雪峰的論述中得到證實，就是社會主義現實主義：「我們又說無產階級現實主義也就是社會主義現實主義，這是因爲無產階級的思想就正是社會主義和共產主義。這兩個名詞在意思上是一樣的。」（馮雪峰，〈學習黨性原則，學習蘇聯文學藝術的先進經驗〉，《文藝報》21 期（1952），頁 10-12。）

8 〈蘇聯作家協會章程〉，曹葆華等譯，《蘇聯文學藝術問題》（北京：人民文學出版社，1953 年），頁 13。

有中國色彩的理論，[9] 在中共建政之後，政治形勢又是一變，此時必須與蘇聯保持必要的兄弟關係，「社會主義現實主義」順理成章地成爲中國文藝理論界的指導概念。孟繁華指出：「……這一口號中國文藝界是相當熟悉的，並已經融進中國文藝學的闡釋中。因此，當主流話語打出社會主義現實主義旗幟時，中國文藝理論界對它的闡釋已經是輕車熟路。」[10] 再經過權威理論家周揚、馮雪峰、邵荃麟等宣傳與深化，「社會主義現實主義」這一文學概念被寫進高等教育體制內文學概論課文中，並且成爲作家創作必須奉行的原則，具有不可質疑、不容挑戰的無上權威。

社會主義現實主義亦要求文學的眞實性，正如前文所言，文學眞實性問題令人困惑，再釐清這個問題前，必須對「眞實」做一簡單定義，以董學文之言來說：

> 真實本是一個表示客觀存在的概念。它指的是自然和社會生活中實際存在的人、事、物及其客觀規律。它們可見可聞，可感可知，表象上又是一種不分輕重主次、沒有選擇與取捨、現象與本質、偶然與必然混雜時，自在狀態。從這個角度看，可以說真實只是文學客體的屬性，還不是文學自身的屬性。因而在文學理論中，人們將它稱之為生活真實。[11]

也就是說，文學是一種反映「生活眞實」的藝術，但它卻不是「生活眞實」。文學之所以感動人心，正是以「生活眞實」爲基礎，透過作者主觀的藝術

---

9 例如蘇聯「社會主義現實主義」中所謂的「人民」，在〈講話〉中被「群眾」的概念所取代，而此「群眾」指涉的就是工農兵群眾。此外，毛澤東也提出了民族主體性的精神，顯示出中國本土的無產階級現實主義並不是蘇聯「社會主義現實主義」機械式的模仿。

10 洪子誠、孟繁華主編，《當代文學關鍵詞》，頁 11。

11 董學文、張永剛，〈文學眞實的範疇厘定和價值探微〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》，第 4 期（2000），頁 204-210。

加工（如集中、變形、誇張等手法），創造出來具有審美效果的故事情節與人物形象，這即是「藝術眞實」，董學文說：

> 藝術真實或者說文學真實，就是這樣一種創造的產物，它與生活真實只保持著一種宏觀的、整體的、本質的相似性。作為一個理論概念，它的出現，最大的意義就在人們獲得了衡量作品真實性的尺度。運用它，人們才可以更準確地理解、闡釋許多文學現象，為那些誇張化、變形化、虛幻化、擬人化但又確實在深層契合著現實與作家心靈的東西找到真實性依據。這是十分必要的規定，因為「真實」已經約定俗成地成了人們衡量作品價值的一個首要標準。[12]

社會主義現實主義亦追求眞實性，但是社會主義現實主義的眞實性不同於前述所言的「眞實」，它所欲達到的是本質眞實，[13] 而所謂本質，主要是指階級本質，是無產階級革命的正義性，是革命必將勝利的光明未來，它「要求要求藝術家從現實的革命發展中真實地、歷史地和具體地去描寫現實」[14] 社會主義現實主義主張「舊現實主義」僅僅反映了瑣碎的現實生活，那種瑣碎的現實只是眞實的表象，而不能反映生活的本質。很顯然的，社會主義現實主義是一種意識形態化的文學概念。

既然社會主義現實主義成爲主要的創作方法，其後更成爲唯一的創作方法，中國大陸土改小說不能不受其影響，以周立波的話來說就是：

---

12 同前註。

13 斯大林曾經用了一個形象性的概念來形容本質眞實：據他的理解，他作了這樣的解釋：應該寫眞實。眞實對我們有利。不過眞實不是輕而易舉能得到的。一位眞正的作家看到一幢正在建設的大樓的時候應該善於通過腳手架將大樓看得一清二楚，即使大樓還沒有竣工，他決不會到「後院」去東翻西找。（奧甫恰連柯致格隆斯基的信，見倪蕊琴主編，《論中蘇文學發展進程》（上海：華東師範大學出版社，1991），頁 341。）

14 〈蘇聯作家協會章程〉，曹葆華等譯，《蘇聯文學藝術問題》，頁 13。

> 北滿的土改，好多地方曾經發生過偏向，但是這點不適宜在藝術上表現。我只順便的捎了幾筆，沒有著重的描寫。沒有發生大的偏向的地區也還是有的。我就省略了前者，選擇了後者，作為表現的模型。關於題材，根據主題，作者是要有所取捨的。因為革命的現實主義的反映現實，不是自然主義式的單純的對於事實的摹寫。革命的現實主義的寫作，應該是作者站在無產階級立場上站在黨性和階級性的觀點上所看到的一切真實之上的現實的再現。在這再現的過程裡、對於現實中發生的一切，容許選擇，而且必須集中，還要典型化，一般的說，典型化的程度越高，藝術的價值就越大。[15]

周立波文中的革命的現實主義其實等同於社會主義現實主義，[16] 周立波的理論乍看之下並無破綻，作者再現「現實」，必然得對「現實」做出剪裁取捨，並加以概括集中，魯迅筆下漫畫化的阿 Q 就是一個例子，在阿 Q 的形象裡，集中了中國農民的劣根性，他是一個典型人物，每個中國人在他身上或多或少都能找的到自己的影子，同樣都是利用典型化的手法反映現實，爲什麼中國大陸土改小說總無法掩蓋整體上激情有餘，眞實感不足的缺陷？這當然因爲革命的現實主義（即社會主義現實主義）的前提建築在於「作者站在無產階級立場上站在黨性和階級性的觀點上」的創作，以黃淑祺歸納的公式來看，符合社會主義現實主義文學標準的「眞實」是：

15　周立波，〈現在想到的幾點——《暴風驟雨》下卷的創作情形〉，收入李華盛、胡光凡編，《周立波研究資料》，北京：知識產權出版社，2010 年 1 月，頁 250。

16　方維保就指出：在革命文學的理論話語中，它還有著社會主義現實主義、革命現實主義、革命現實主義與革命浪漫主義的結合、三突出等多種命名稱謂。（方維保，《紅色意義的生成——20 世紀中國左翼文學研究》（合肥：安徽教育出版社，2004），頁 13。）之所以稱謂不同，乃是因應歷史階段的不同，而隨著調整。在革命的階段是革命現實主義；在中國的社會主義階段就稱之爲社會主義現實主義，但其本質不變，都是爲政治意識形態服務的文學理論。

社會主義光明本質真實＝寫光明面的文學＝向前看的文學＝歌頌文學＝社會主義現實主義的革命文學[17]

換言之，革命的現實主義的眞實是作者完全客觀的眞實、是無產階級立場上的眞實、是去除所有作者主觀意識之後的眞實。正如陳曉明所說：

按照毛澤東的文藝思想，生活是第一性的，社會主義現實主義就是客觀地反映黨領導的人民群眾的鬥爭生活，「客觀地」才能真實，而「客觀地」當然要把作家的個人的主觀意識壓制到零度狀態，這才是社會主義現實主義的出發點。[18]

這就是作家們爲何要接受思想改造的原因，陳曉明進一步指出：

中國的馬克思主義理論家們相信並且強調，作家、藝術家只有徹底放棄個人的主觀立場，完全站到黨的立場，完全按照黨的精神寫作，才能寫出反映社會主義時代本質規律的作品。在某種意義上來說，「傳聲筒」式的作品才是最真實地反映了「歷史本質規律」和人民群眾願望的作品。[19]

當寫作者的主體性完全被規定，作者就必須在黨所規定的範圍之內寫作，且不能離開「本質眞實」，[20] 在「本質眞實」的限制之下，選擇及拼貼素材，並且創造典型，作家們所謂的「深入生活」、「深入鬥爭」，只是找尋階級角色更好的包裝，而人物的本質，早在寫作之初就做好設定了。而「典型性」以當時普遍理解，則是在群體之中尋找一種帶有普遍性、代表性的

---

17 黃淑祺，《1976-1985：大陸文革小說研究》（政治大學博論，2012），頁 79。

18 陳曉明，《追尋文學的肯定性》，臺北市：秀威資訊科技，2015 年 7 月，頁 86。

19 同前註，頁 85。

20 所謂「本質眞實」指的是要寫社會主義光明的未來，規範文學反映「社會黑暗面」的內容。

形象，人物同樣要以階級屬性爲依歸，這當然導致作品的單一與刻板，丁玲就曾經不滿地表示：

> 典型得像死人一樣，毫無活人氣息，這些人物都是按主觀的概念而活動的。人物的思想、言、行都是最公式化的會議的結果。[21]

但是當她進行文藝批判時，卻又反其道而行，例如她批評蕭也牧的小說〈我們夫婦之間〉（1950），蕭也牧在這篇小說中描寫了一對知識分子與工農幹部結合的夫婦，丁玲對蕭也牧對他們的形象塑造非常的不以爲然：

> （工農幹部）哪裏會是像你所描寫的那麼一個雌老虎似的潑婦樣子呢？你怎麼能把當作典型來寫的一個工農出身的女幹部，寫成是偷了丈夫的稿費往家中寄錢的呢！
>
> 李克也完全不是老解放區的知識分子的典型。他一點都不像是經過抗日戰爭、解放戰爭的知識分子出身的幹部。如果解放區的知識分子出身的幹部，至今還像李克同志那樣有這種趣味和情調，那麼就不能說明解放區的政府、共產黨、毛主席對他們的苦心教育。[22]

也就是說，丁玲們也明白這種這種創作方式的先天不足，但無論是文藝創作或文學批評都仍然需要讓位於政治指導，在這樣的規律之下，所有不符毛式思想型態、不合中共文藝規範的文學藝術作品都被冠以「不眞實」之名接受批判，甚至上綱上線，連帶質疑起作者的價值觀與世界觀（所謂「立場」問題）。諷刺的是，在幾年之後，批評家們相繼落入他們曾經參與的、

---

21 丁玲，〈要爲人民服務得更好——紀念毛澤東同志《在延安文藝座談會上的講話》發表十周年〉，張炯主編，《丁玲全集（七）》（石家莊：河北人民出版社，2001），頁 306 。

22 丁玲，〈作爲一種傾向來看〉，張炯主編，《丁玲全集（七）》（石家莊：河北人民出版社，2001），頁 306 。

製造的這種邏輯羅網之中，遭受到被批判的命運。

土改小說正是在這樣的背景中出現的文學作品，它被認爲是社會主義現實主義的實踐之作，錢理群統整馮雪峰對《太陽照在桑乾河上》的評論，認爲：

> 把馮雪峰的前後評價聯繫起來，我們可以說，所謂「新的小說」實質上就是「社會主義現實主義小說的新模式」，現在在丁玲、周立波等解放區作家的新作裏，得到了相對完整的體現，隨著這種新模式逐漸成為小說以至整個文學創作的主導性模式，我們的文學也就進入了一個所謂「社會主義現實主義文學」的新時代。在這個意義上，丁玲的《太陽照在桑乾河上》及周立波的《暴風驟雨》的出版，是確實具有一種劃時代的意義的。[23]

四〇年代的土改小說，開啓了一個時代的新風潮，它以虛構文本的形式，爲中共在農村中所實施的政策背書，提供合理性證據，並藉由文學作品的傳播功能，以文字的感召力，在閱讀的過程中教育及警醒人民，使政策順利推行。它承擔的不只是構建歷史、記錄歷史的責任，也肩負著文學的教化功能與宣傳作用，是「政治社會化」[24] 的工具，在政治社會化的過程中，個體通過文學這種傳播方式，自覺或不自覺地逐步完成主流意識形態所希冀的，社會或群體成員所應該要擁有的政治認識、政治態度和政治行爲。

---

23 錢理群，《1948：天地玄黃》（北京：三聯書店，2015），頁 147。

24 所謂「政治社會化」是一個新生政權從建立到鞏固過程中極其重要的環節。首先，要替新的政治主導傳播政治信息，根據政治需要有意識地傳播政治知識、政治觀念、政治價值等政治文化信息，其次，主要是政治教育功能，即對社會成員進行政治教化，以適應政治生活的需要。具體表現在宣傳、灌輸政治知識，有助於提高人們政治認知能力，並在此基礎上形成政治態度；第三，政治態度發展的方向，使之同政治共同體需要相吻合。（洪偉，〈論政治社會化〉，《浙江大學學報》3 期（1995 年），頁 15-21。）

事實上，文學爲政治服務、作家藉由文學形式傳播政治理念的例子，自古有之，並不少見。但文學與政治並非毛氏所謂的絕對的上下、服從關係，而爲了使文學能夠更好地替政治服務，更有相應而生的一套文學批評方式，清洗掉不合政治規範的觀點。因此，當 20 世紀八九〇年代，西方文藝思潮再次大量湧入，淡化了政治掛帥的價值觀，理論界捲起一股「再解讀」、「重寫文學史」的風潮；文學界則出現了顛覆前期文學的作品，他們反抗權威、消解神聖，而土改運動作爲中國歷史上具有重大意義的事件，《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》作爲中華人民共和國的經典作品，自然而然地重新進入作家們的視域，他們站在後來者的制高點，居高臨下的審視歷史事件，用冷靜理性的眼光揭示土改過程中被強烈的政治意識所遮蔽的一面。[25]

在新時期作家描寫土改題材的作品中，大抵在以下幾個方面取得了突破。首先在主題的方面，新時期的作品用人性取代了階級性，池莉的《預謀殺人》（1993）描寫農民階級的代表王臘狗之所以對地主階級的丁宗望滿懷怨憤，完全是因爲一廂情願地認爲母親失足墜井是丁家人所害、暗戀對象嫁給丁宗望是被其強迫、自己娶到痲臉女子亦是被其陷害，事實上這些仇恨都源自於他的想像，他將自己生活中所有的不如意都怪罪於丁宗望，因此他參加土地改革的目的，除了分地分財物，更重要希望能夠鬥爭地主丁宗望，實現自己多年的「復仇」計畫。

劉震雲的《故鄉天下黃花》（1991）第三部分〈翻身〉，更顛覆了中國大陸土改小說中翻身的意涵，翻過身來的貧農階級與《暴風驟雨》中大公無私的趙玉林、郭全海等人完全是天壤之別，他們憑借手中的權力和暴力

---

25 當然對於土改的質疑並非從新時期才開始，同樣書寫土改，張愛玲的《赤地之戀》、《秧歌》與中國大陸土改小說的側重點顯然不同，前者呈現農村鬥爭中對於中農使用暴力的過火現象，《秧歌》則主要描寫土改之後民生凋敝、人民食不果腹的慘狀。

來滿足自己的欲望，土地改革運動不再是崇高神聖的行動，反而在此過程中激發出人的獸性，暴露出了人性的自私和無恥，土改的歷史，僅僅只是馬村的權力爭奪史。

如果說前兩者皆以人性之惡的角度反思土改對人的影響，尤鳳偉的《諾言》（1988）、《小燈》（2003）則以人性之善爲觀察面向，前者描寫美麗善良的地主女兒李朵，縱然受到土改工作隊和積極分子殘忍的對待，卻爲了救全村人的性命犧牲了自己。後者敘述土改積極分子的農民胡順，因爲地主女兒小燈的眞心相待，終於決心冒著危險放走了面臨死亡的地主們，並且被民兵誤認爲地主遭到殺害。「小燈」象徵著人性的善美，而尤鳳偉更給予《小燈》一個溫暖的結局，由於胡順的義舉，在還鄉團血洗村莊時，僅僅只有胡莊倖免於難。

其次在人物形象的部分從平面逐漸走向立體。《故鄉天下黃花》將原本中國大陸土改小說中所遮蔽的流氓無產者的趙刺蝟、賴和尚等人把持權力後的惡行惡狀，他們倆分別是貧農團的正副團長，而他們覺得共產黨好是因爲「過去光雞巴要飯，現在共產黨來了，給咱分東西」。[26] 在他們眼裏鬥爭地主並不是爲了解放貧苦農民，幫助貧苦農民翻身過好日子，也不是爲了徹底打倒地主、推翻封建制度在人民身上的枷鎖，他們藉土改想要達成的是報私仇、分浮財、玩女人，這才是他們的革命理想，階級鬥爭的偉大意義在此完全被消解。嚴歌苓《第九個寡婦》（2006）中的「惡霸地主」孫懷清是個精明果敢的人，他能耐大，有時卻過於逞能，常常對別人的事指指點點，給人一種好出風頭的感覺，但是他也是個宅心仁厚之人，在好色如命的孫克賢手下救回了才七歲的小閨女王葡萄，放過了慣竊史五合。陳忠實的《白鹿原》（1993）中的白嘉軒是傳統中華文化中的族長形象，他功在桑梓、博施眾濟，講仁義、重道德，是中華民族的理想人物形

---

26 劉震雲，《故鄉天下黃花》（北京：中國青年出版社，1991），頁 171。

象，但是白嘉軒發家的關鍵就是種罌粟；他對待兒女們還是以一種傳統封建的方式，稍有違逆就以強勢的態度對之；對待田小娥更是可說是冷血、殘忍；他機關算盡，終於從鹿子霖手上買到風水地。孫懷清、白嘉軒的形象豐滿立體，各自有著自己的特色，無論如何都與黃世仁式的地主形象差異甚大。

再者，以敘事的方式來看，中國大陸土改小說採取的是以情節爲中心的敘事形式，大致上是按時序往前推進，作家們懷抱著高度的政治熱情，讚頌土地改革這場「偉大」的運動，敘事者不時地介入敘事中，發表看法，企圖引導讀者走向「正確」的價值判斷，而新時期反映土改題材的小說則反其道而行，敘事者有意與文本保持一定的距離，以一種客觀冷靜的敘事態度，對情節的發展不加干預、不做評判，這種在價值觀上的模糊含混，大大抹煞了土改運動的「莊嚴神聖」。

最後是顛覆了歷史進化觀。中國大陸土改小說深受歷史進化觀的影響，不論是線性敘事方式、嚴密的因果關係、對美好未來的憧憬，無一不是由歷史進化觀做爲核心推衍而來。但在新時期作家的筆下，對於以往那種於被確信的歷史一元化、歷史主流的存在，只是一種「歷史的假設」，「一元化的正史文本不可能將歷史過程的豐富多樣性一網打盡」，[27] 而在他們所選擇的角度，恰恰流露出本身對於歷史的某些觀念及思考。嚴歌苓《第九個寡婦》描寫女主角葡萄成爲寡婦的原因是日軍搜捕八路軍，當村裏的八個女人犧牲了自己的丈夫救下了遊擊隊員時，葡萄想的卻是「鐵腦是我男人，我不救他誰救他？！」而這八個女人捨棄自己的丈夫，原始初衷也未必是國家大義，例如蔡琥珀，這個「嗓子又亮又左的英雄寡婦」，原是因爲兒子早夭，又生下女兒，受不了婆婆的虐待，才犧牲了自己的丈夫：

---

27 陸貴山編，《中國當代文藝思潮》（北京：人民大學出版社，2002），頁 321。

「是她婆子把她打革命的，打成了個秘密女老八。」[28] 作爲童養媳的葡萄，在身世上與中共奉爲經典的《白毛女》形成有趣的互文關係，白毛女楊喜兒苦大仇深，解放軍土改工作隊長一心一意要將葡萄當成樣版，成爲史屯的白毛女，奈何葡萄對於「階級」的覺悟甚低，嚴歌苓採取戲仿[29]的方式，融合《苦菜花》和《白毛女》，顛覆正統歷史敘事，並藉由王葡萄的視角呈現出一種個人化、邊緣化的歷史。劉震雲的《故鄉天下黃花》則敘述了民國、抗戰、土改、文革時期中馬村人對村長這一職位的權力爭奪史，僅是一批又一批人的來來去去，歷史的發展就是無休止的重複，變化就是靜止。以靜止的眼光看待歷史，或是在歷史變化的過程中看到凝滯的一面並不一定就比用發展角度看歷史來的深刻，但是卻是一個新角度，至少提供了另一層思考，讓人們對歷史的理解不會過於單純簡易。

新時期所描寫土改題材的作品，是對土改運動，及土改運動背後，強大的主流意識形態所做的再思考，而他們對此的重新詮釋，恰巧補充了中國大陸土改小說的不足。李澤厚曾評斷：

> 政權像鐵桶一樣，還是心驚膽戰。老覺得敵人很強大。意識非常脆弱，老是神經兮兮的，以為江山立即要變顏色，結果人為地制造那麼多階

---

28 嚴歌苓，《第九個寡婦》（臺北：九歌，2006 年），頁 273。

29 戲仿（parody）又稱戲擬，其定義爲「它模仿一部嚴肅的文學作品的內容或風格，或者一種文學類型，通過其形式、風格和其荒謬的題材的不協調而使得這種模仿十分可笑。」（王先霈、王又平主編，《文學批評術語詞典》（上海：上海文藝出版社，1999），頁 212。）這並不是指對自己的敘事採取戲擬態度，而是指對前文本採取一種戲擬的態度，這正是西方後現代主義寫作的慣用手法，如伊塔洛・卡爾維諾《看不見的城市》在某種意義上，正是對《馬可・波羅遊記》的一種模仿。中國當代先鋒小說、新歷史小說也採取了這樣的寫作策略，它們經常從其他小說（尤其是某些經典或類型範本）中借用敘事動機或題材體裁，使作品在人物、故事情節、方面與先於它們而存在的文本（前文本）十分相似，但是，這種相似並不是摹仿，而往往是對前文本意義的顛覆，是一種對前文本有意的嘲諷性模仿。

> 級鬥爭，對那麼多不該實行專政的人實行專政。而作家也神經兮兮的，人為地膨脹階級鬥爭。把文學作為階級鬥爭教科書和土地改革的小冊子。
>
> 這是非常古怪的現象。作家竟然呼喚人們進行無窮盡的互相殘殺。這當然是為當時的革命、鬥爭服務。於是非常複雜的社會現象和人性現象，被簡化為兩種階級符號式的人物決一死戰。思想簡單，藝術粗糙。《暴風驟雨》盡管粗糙，還有片斷的真實感，而《太陽照在桑乾河上》卻連片斷的真實感也沒有。但在當時也許可以起革命的作用。不過毛澤東本人卻從不讀這些作品，他也看不起他們。作家真有點上當了，很可笑。[30]

李澤厚之言雖然有些苛刻，還有值得商榷的地方，但卻也點出土改小說囿於當時政治形勢的限制，未能對生活中的陰暗面進行揭露和批判，也遮蔽了對人性的描述，它所謂的眞實，是革命現實主義、是典型化、是揭示歷史發展規律，在這樣的框架之下，中國大陸土改小說的確有著簡單化與模式化的缺陷。[31]

陳思和曾經提出文學史上沒有土改小說的經典，並將其原因歸諸於對暴力情節的迴避；閻浩崗則認爲在紅色經典中，只有柳青的《創業史》實至名歸。其實，丁玲的《太陽照在桑乾河上》反映了人民的變天思想、宗法制度與階級意識相互碰撞的過程，由於丁玲對藝術創作和現實政治之間矛盾的心態，使《太陽照在桑乾河上》呈現出一種複雜的狀況，文本與主流意識形態之間的裂隙隨處可見，迥異於其餘的土改小說。《暴風驟雨》

---

30 李澤厚，《世紀新夢》（合肥：安徽文藝出版社，1998），頁 367。

31 當然，這並不是表示新時期反映土改題材的小說的藝術價值絕對高於中國大陸土改小說，中國大陸土改小說保留了大量農村民俗的型態，語言通俗活潑，穿插大量的諺語、俗語、歇後語，形成一種簡潔自然、生動風趣的敘事風格，都是值得肯定的特色。

採用典型化的敘事手法，大量刪削、揀擇材料，共產黨、農民和地主三種力量之間微妙的角力過程被簡化，成為共產黨對農民的拯救；農民對共產黨的感恩的圖景，宣傳意味濃厚，但在其中可窺見政治話語如何滲透至鄉村，並且具有頗強的閱讀性。中共建政之後的作品《春回地暖》、《美麗的南方》顯然更為教條化，情節結構鬆散，不過前者藉由知識分子蕭一智的思考，對「階級」、「知識分子」都有另一種面向的闡釋；後者描述知識分子思想改造的過程，雖然都略顯浮面，但仍具有獨特的意義。《翻身記事》、《山谷風煙》則創作於文革結束時，當時土改已經完全結束，失去了宣傳的功效，而文革中「以階級鬥爭為綱」的理念深深烙印在作家腦內，內化於作品之中。正因如此，此兩部作品將階級屬性等同於個人品格，階級鬥爭和路線糾葛成為決定人物思想性格的唯一因素，淪為階級鬥爭的口號大全。

總而言之，中國大陸土改小說的價值恐怕不能夠簡單地拍板定案，只能說中國大陸土改小說有其最根本的弱點，就是它是因應政策而創造的小說，隨著政策（不管是文藝或政治）的變化，極有可能重新遭受批評，但作家小心翼翼的結果，當然使得作品伸展不開。例如對錯誤政策的迴避、對暴力情節的淡化，都是中國大陸土改小說的缺點，但階級化與典型化的敘事手法，更是它的致命傷，階級意識確實存在於人類的思想感情之中，但純粹的階級意識卻是極為罕見的，階級意識會受到各種因素的影響，呈現出各種複雜的狀況，但將文學限制於階級的框架之內、當階級情感淩駕於一切情感之上，就會導致失去了人之所以為「人」的複雜性，只剩下類同的敘事方式。

藝術描寫應本著於現實，而非對現實的歪曲與粉飾，但是完全客觀的現實是難以達到的，任何文學作品都會帶有作家的主觀意識，倘若沒有了作者的主觀認知，作品只會淪為歷史的備忘錄。換言之，文學作品除了事實的展現，必須包含著作家對生命、對人性的深層思考，這就超越了客觀

反映眞實的層次，而是透過表層生活，揭示人性本質，洞察生活背後的複雜與深邃。而這正是土改小說的缺陷所在。不過雖然土改小說政治宣傳與教化的氣味濃厚、但卻是毛澤東文藝思想的首批實踐品，也是錢理群教授所謂「新小說的開始」，二元對立的人物設置是階級敘事的發軔，甚至影響到新時期的改革文學，在當代文學史上，有它自己的一席之地。

參考書目

一、土改小說主要作品篇目

■ 單篇作品

士　增，〈過年〉，《西北文藝》第 1 期（1951 年 4 月）。
王亞平，〈揭蓋子〉，《說說唱唱》第 3 期（1951 年）。
王　亮，〈牛娃子和烏拉克加〉，《西北文藝》第六期（1952 年 3 月）。
王耐宇，〈誰是死對頭〉，《西南文藝》第 2 期（1951 年 11 月）。
王貞尊，〈土地〉，《人民文學》（1952 年 7 月）。
石　果，〈石土地〉，《人民文學》第 2 期（1953 年）。
石　果，〈風波〉，《人民文學》第 9 期（1953 年）。
田　人，〈牛〉，《人民文學》第一卷第五期（1950 年 3 月）。
沙　汀，〈母親〉，《西南文藝》第 2 期（1951 年 11 月）。
李南力，〈姜老三入黨〉，《人民文學》第 3 期（1951 年 1 月）。
李興連，〈詭辯〉，《西北文藝》第 1 期（1951 年 4 月）。
沈　澱，〈王小二〉，《人民文學》第 5 期（1950 年）。
周立波，〈懶蛋牌子〉，《人民文學》第 4 期（1950 年 2 月）。
周德宗，〈楊明光〉，《西南文藝》第 2 期（1951 年 11 月）。
胡　正，〈除害〉，《人民文學》第 6 期（1951 年 10 月）。
胡學文，〈八莊苗家〉，《人民文學》（1952 年 7 月）。
思　華，〈我的毛驢回來了〉，《西北文藝》第五期（1951 年 2 月）。
孫良明，〈政府不會虧了咱〉，《說說唱唱》第 16 期（1951 年）。
孫景瑞，〈不能入庫〉，《人民文學》第 2 期（1950 年 12 月）。
祝向群，〈旱〉，《人民文學》第 5 期（1950 年 9 月）。
海　林，〈拴柱〉，《西北文藝》第 2 期（1951 年 5 月）。
秦兆陽，〈改造〉，《人民文學》第 1 期（1950 年）。

淑　池，〈金鎖〉，《說說唱唱》第 3 期、第 4 期（1950 年）。
郭一峰，〈光榮匾〉，《人民文學》第 3 期（1950 年 7 月）。
陳登科，〈活人塘〉，《說說唱唱》第 10 期（1950 年）。
陳肇祥，〈春節〉，《人民文學》第 6 期（1950 年）。
硯　俠，〈放哨〉，《西北文藝》第六期（1951 年 9 月）。
榴　紅，〈小八字和紅領灣〉，《人民文學》6 月號（1952 年）。
燕　飛，〈棉花〉，《人民文學》第 1 期（1951 年 5 月）。
碧　野，〈阿嬋〉，《人民文學》（1952 年 10 月）。
劉植蓮，〈人勤地不懶〉，《說說唱唱》第 7 期（1950 年）。
劉　溪，〈十月的愛園〉，《說說唱唱》第 8 期（1950 年）。
繡　珠，〈林西玲結婚〉，《說說唱唱》第 21 期（1951 年）。
羅成全，〈從復興到梓潼〉，《西南文藝》第 2 期（1951 年 11 月）。

■ 小說／文集

丁　玲，《太陽照在桑乾河上》（香港：新中國書局，1949 年 4 月初版）。
丁　玲，《太陽照在桑乾河上》（石家莊：花山文藝出版社，1995 年）。
于黑丁，《炭窯》（北京：作家出版社，1957 年 9 月）。
方　紀，《老桑樹底下的故事》（北京：三聯書店，1950 年 9 月）。
方　紀，《不連續的故事》（北京：作家出版社，1958 年）。
王　力，《晴天》（北京：作家出版社，1955 年 11 月）。
王西彥，《春回地暖》，《王西彥選集（第四卷）》（成都：四川文藝出版社，1986 年）。
王希堅，《雨過天晴》（上海：上海文藝出版社，1978 年）。
田　間，《拍碗圖》（北京：三聯書店，1951 年 2 月）。
吉學霈，《有了土地的人們》（漢口：中南人民出版社，1951 年 4 月）。
李古北，《桂元的故事》（工人出版社，1950 年 12 月）。
李伯釗，《樺樹溝》（北京：作家出版社，1955 年 10 月）。
李　喬，《歡笑的金沙江》（北京：人民文學出版社，1956 年 2 月）。
李　喬，《歡笑的金沙江第二部——早來的春天》（北京：作家出版社，1962 年 3 月）。
李　喬，《歡笑的金沙江第三部——呼嘯的山風》（北京：作家出版社，1965

年 3 月）。
周立波，《暴風驟雨（上冊）》（新華書店，1949 年 5 月）。
周立波，《暴風驟雨（下冊）》（北京：人民文學出版社，1952 年 4 月重印第一版，1953 年 4 月 5 刷）。
周立波，《暴風驟雨》（北京：人民文學出版社，1956 年 8 月北京第 2 版，1957 年 1 月 9 刷）。
周立波，《暴風驟雨》（北京：人民文學出版社，1956 年 8 月北京第 2 版，2013 年 1 月 1 刷）。（此版應據 1977 年版本印刷）
林　藍，《紅棉襖》（天下圖書公司，1950 年 5 月）。
俞　林，《家和日子旺》（上海雜志公司，1951 年 6 月第 2 版）。
俞　林，《一把火》（漢口：中南人民出版社，1953 年 10 月）。
秦兆陽，《幸福》（北京：人民文學出版社，1950 年 9 月）。
馬　加，《雙龍河》（北京：三聯書店，1950 年 7 月）。
康　濯，《正月新春》（北京：人民文學出版社，1953 年 4 月）。
梁　斌，《翻身記事》，《梁斌文集（第 4 卷）》（北京：人民文學出版社，2005 年）。
章　明、王質玉，《金雞垸》（漢口：中南人民出版社，1951 年）。
陳殘雲，《喜訊》（華南人民出版社，1954 年 12 月）。
陳殘雲，《山谷風煙》（上海：上海文藝出版社，1979 年）。
陳殘雲，《陳殘雲自選集》（廣州：花城出版社，1983 年）。
陳登科，《活人塘》（北京：人民文學出版社，1951 年 7 月）。
陳學昭，《土地》（北京：人民文學出版社，1953 年）。
陸　地，《美麗的南方》（北京：作家出版社，1964 年）。
孫　犁，《白洋淀紀事》（北京：中國青年出版社，1958 年 4 月）。
趙樹理，《趙樹理小說選》（山西：人民出版社，1979 年）。
蕭也牧，《難忘的歲月》（新文藝出版社，1958 年 1 月）。
戴石明，《北黑屯糾紛》（江蘇人民出版社，1956 年）。

■ 作品選集

中國社會科學院文學研究所現代文學研究室編，《中國現代短篇小說選（1918-1949）（第六卷）》（北京：人民出版社，1981 年）。

中國社會科學院文學研究所現代文學研究室編，《中國現代短篇小說選（1918-1949）（第七卷）》（北京：人民文學出版社，1981 年）。
延安文藝叢書編委會編，《延安文藝叢書小說（卷二）》（湖南：湖南人民出版社，1984 年 3 月）。
高捷編，《山藥蛋派作品選》（北京：人民文學出版社，2011 年）。
康濯主編，《中國解放區文學書系・小說編（第一卷～第四卷）》（重慶：重慶出版社，1992 年）。
張毓茂主編，《東北現代文學大系第 2 集短篇小說卷（上）》（沈陽：沈陽出版社，1996 年）。

二、中文專書

丁　帆、王世城，《十七年文學：「人」與「自我」的失落》（河南：河南大學出版社，1999 年）。
丁　帆等，《中國鄉土小說史》（北京：北京大學出版社，2007 年）。
丁柏銓、周曉揚，《新時期小說思潮和小說流變》（南京：南京大學出版社，1991 年）。
丁　玲，《丁玲全集》（石家莊：河北人民出版社，2001 年）。
牛遙青主編，《長篇小說研究專集》（濟南：山東大學出版社，1990 年）。
尤鳳偉，《小燈》（廣州：花城出版社，2010 年）。
公蘭谷，《現代作品論集》（北京：中國青年出版社，1957 年）。
毛澤東，《湖南農民運動考察報告》（新華書店，1927 年 3 月）。
毛澤東，《毛澤東選集（第一卷）》（北京：人民出版社，1966 年 9 月）。
毛澤東，《毛澤東選集（第三卷）》（北京：人民出版社，1967 年 1 月）。
毛澤東，《毛澤東選集（第五卷）》（北京：人民出版社，1977 年 4 月）。
毛澤東，《毛澤東新聞工作文選》（新華出版社，1983 年）。
毛澤東，徐濤編著，《毛澤東詩詞全編》（武漢：湖北教育出版社，1995 年）。
王先霈、王又平主編，《文學批評術語詞典》（上海：上海文藝出版社，1999 年）。
王友明，《解放區土地改革研究：1941-1948——以山東營南縣為個案》（上海：上海社會科學院出版社，2006 年）。

王泉根，《中國人名文化》（北京：團結出版社，2000 年）。

王瑞芳，《土地制度變動與中國鄉村社會變革：以新中國成立初期土改運動為中心的考察》（北京：社會科學文獻出版社，2010 年）。

方維保，《紅色意義的生成——20 世紀中國左翼文學研究》（合肥：安徽教育出版社，2004 年 12 月）。

申　丹，《敘述學與小說文體學研究》（北京：北京大學出版社，2001 年）。

白　希，《開國大土改》（北京：中共黨史出版社，2009 年）。

朱曉進等，《20 世紀中國文學與政治文化關係史論》（南京：南京師範大學出版 社，2004 年）。

朱鴻召，《延安日常生活中的歷史 1937-1947》（桂林：廣西師範大學出版社，2007 年 7 月）。

艾　青，《艾青論創作》（上海：上海文藝出版社，1985 年）。

艾　青，《艾青全集》（石家莊：花山文藝出版社，1991 年）。

何　方，《從延安一路走來的反思——何方自述（上）》（香港：明報出版社，2007 年 9 月初版，2008 年 11 月第 2 版）。

何　方，《黨史筆記（上冊）》（香港：利文出版社，2005 年）。

何言宏，《中國書寫：當代知識分子寫作與現代性研究》（北京：中央編譯出版社，2002 年 5 月）。

余岱宗，《被規訓的激情——論 1950，1960 年代的紅色小說》（上海：上海三聯書店出版社，2004 年）。

吳景超等著，《土地改革與思想改造》（北京：光明日報社，1951 年）。

吳　毅，《村治變遷中的權威與秩序——20 世紀川東雙村的表達》（北京：中國社會科學出版社，2005 年）。

宋永毅主編，《文化大革命：歷史眞相與集體記憶（上、下）》（香港：田園書屋，2007 年 3 月）。

宋劍華，《百年文學與主流意識形態》（長沙：湖南教育出版社，2002 年）。

李慈健、田銳生、宋　偉，《當代中國文藝思想史》（河南：河南大學出版社，1999 年）。

李　楊，《抗爭宿命之路——「社會主義現實主義」（1942-1976）研究》（長春：時代文藝出版社，1993 年）。

李　楊，《50-70 年代中國文學經典再解讀》，濟南：山東教育出版社，2003 年。
李復威，《摘下獸與鬼的面具》（北京：中國文聯出版社，1990 年）。
李遇春，《權力．主體．話語——20 世紀 40 至 70 年代中國文學研究》（武漢：華中師範大學出版社，2007 年）。
李　蓉，《「十七年文學」（1949-1966）的身體闡釋　》（北京：人民出版社，2014 年）。
李　鋭、王　堯，《李鋭王堯對話錄》（蘇州：蘇州大學出版社，2003 年）。
李澤厚，《世紀新夢》（合肥：安徽文藝出版社，1998 年）。
余　虹，《革命．審美．解構——20 世紀中國文學理論的現代性與後現代性》（桂林：廣西師範大學出版社，2001 年）。
杜潤生主編，《中國的土地改革》（北京：當代中國出版社，1996 年）。
杜潤生，《杜潤生自述：中國農村體制變革重大決策紀實》（北京：人民出版社，2005 年）。
周恩來，《周恩來選集》（北京：人民出版社，1984 年）。
周　揚，《我國社會主義文學藝術的道路——1960 年 7 月 22 日在中國文學藝術工作者第三次代表大會上的報告》（北京：人民文學出版社，1960 年）。
周曉虹，《傳統與變遷：江浙農民的社會心理及其近代以來的嬗變》（北京：三聯書店，1998 年）。
季桂起，《中國小說體式的現代轉型與流變》（濟南：山東大學出版社，2003 年）。
季羨林，《牛棚雜憶》（北京：中央黨校出版社，1998 年）。
於可訓，《當代文學建構與闡釋》（武漢：武漢大學出版社，2005 年）。
於可訓，《中國大陸當代文學史》（臺北市：秀威資訊科技，2013 年）。
易　暉，《「我是誰」——新時期小說中知識份子的身份意識研究》（南昌：百花洲文藝出版社，2004 年）。
金宏宇，《中國現代長篇小說名著版本校評》（北京：人民文學出版社，2004 年）。
金超民，《解放後中國農民的生活變化》（農業出版社，1959 年）。
政協山西省興縣委員會主編，《晉綏愛國民主人士牛友蘭》（北京：中國工人出版社，2001 年）。

洪子誠，《中國當代文學史》（北京：北京大學出版社，1999 年）。
洪子誠，孟繁華主編，《當代文學關鍵詞》（桂林：廣西師範大學出版社，2001 年 12 月）。
胡　平，《百年誤讀》（南昌：二十一世紀出版社，2011 年 10 月）。
胡　平，《戰爭狀態》（南昌：二十一世紀出版社，2015 年 10 月）。
胡亞敏，《敘事學》（武漢：華中師範大學出版社，2004 年 12 月 2 版）。
胡績偉，《青春歲月——胡績偉自述》（河南：河南人民出版社，1999 年）。
笑　蜀，《劉文彩眞相》（西安：陝西師範大學出版社，1999 年 11 月）。
康　濯，《康濯文集》（長沙：湖南人民出版社，1998 年）。
賀仲明，《一種文學與一個階層——中國新文學與農民關系研究》（北京：人民出版社，2008 年）。
韋君宜，《露沙的路》（北京：人民文學出版社，1994 年 6 月北京第 1 版，1998 年 12 月重印）。
韋君宜，《思痛錄：增訂、紀念版》（北京：人民文學出版社，2012 年）。
唐小兵，《英雄與凡人的時代：解讀 20 世紀》（上海：上海文藝出版社，2001 年）。
唐小兵主編，《再解讀：大眾文藝與意識形態》（北京：北京大學出版社，2007 年）。
唐翼明，《大陸新時期文學（1977-1989）：理論與批評》（臺北：東大，1995 年）。
唐翼明，《大陸「新寫實」小說》（臺北：東大出版社，1996 年）。
唐翼明，《大陸當代小說散論》（臺北：文史哲，2006 年）。
唐翼明，《寧作我》（北京：中國青年出版社，2010 年）。
夏志清著，劉紹銘等譯，《中國現代小說史》（香港：友聯出版社，1979 年 7 月）。
孫紹振，《審美價值結構與情感邏輯》（武漢：華中師範大學出版社，2000 年）。
席　揚，《多維整合與雅俗同構－趙樹理和「山藥蛋派」新論》（北京：中國社會科學出版社，2004 年）。
徐　岱，《小說敘事學》（北京：中國社會科學出版社，1992 年）。
徐　勇，《非均衡的中國政治：城市與鄉村比較》（中國廣播電視出版社，

1992 年）。
呂正惠，《小說與社會》（臺北：聯經出版社，1988 年 5 月）。
邵燕祥，《人生敗筆——一個滅頂者的掙扎實錄》（鄭州：河南人民出版社，1997 年）。
南　帆主編，《二十世紀中國文學批評 99 個詞》（杭州：浙江文藝出版社，2003 年）。
格　非，《小說敘事研究》（北京：清華大學，2002 年）。
秦　暉、蘇　文，《田園詩與狂想曲——關中模式與前近代社會的再認識》（北京：中央編譯出版社，1996 年）。
馬振方，《小說藝術論》（北京：北京大學出版社，1999 年）。
高王淩，《租佃關係新論——地主、農民和地租》（上海：上海書店出版社，2005 年）。
高　華，《紅太陽是怎樣升起的：延安整風運動的來龍去脈》（香港：中文大學，2011 年出版，2012 年重印）。
張京媛編，《新歷史主義與文學批評》（北京：北京大學出版社，1993 年）。
張　鳴，《鄉土心路八十年——中國近代化過程中農民意識的變遷》（上海：三聯書店，1997 年）。
張　鳴，《鄉村社會權力和文化結構的變遷（1903-1953）》（西安：陝西人民出版社，2008 年）。
張學強，《鄉村變遷與農民記憶——山東老區莒南縣土地改革研究（1941~1951）》（北京：社會科學文獻出版社，2006 年）。
張　檸，《再造文學巴別塔 1949-1966》（廣州：廣東教育出版社，2009 年 12 月）。
寇國慶，《延安時期及其以後的文學趣味》（銀川：陽光出版社，2010 年）。
陸貴山編，《中國當代文藝思潮》（北京：人民大學出版社，2002 年）。
梁啓超著，劉柯輯，《梁啓超史學論著四種》（湖南：湖南嶽麓書社，1986 年）。
許志英、丁　帆主編，《中國新時期小說主潮（上、下）》（北京：人民文學出版社，2002 年）。
郭文元，《鄉村／革命與現代想像——40 年代解放區小說研究》（北京：中

國社會科學出版社，2014 年）。
郭冰茹，《十七年（1949-1966）小說的敘事張力》（長沙：嶽麓書社，2007 年 6 月）。繁體版題名作《革命敘事與現代性：中國大陸十七年文學研究》（臺北：文史哲出版社，2007 年）。
郭於華主編，《儀式與社會變遷》（北京：社會科學文獻出版社，2000 年）。
郭德宏，《中國近現代農民土地問題研究》（青島：青島出版社，1993 年）。
陳文新，《傳統小說與小說傳統》（武漢：武漢大學出版社，2005 年）。
陳平原編，《中國文學研究現代化進程二編》（北京：北京大學出版社，2002 年）。
陳平原，《中國敘事模式的轉變》（北京：北京大學出版社，2004 年 2 刷）。
陳平原，《小說史：理論與實踐》（北京：北京大學出版社，2005 年 3 刷）。
陳永發，《中國共產革命七十年（上）》（臺北市：聯經，2001 年 8 月二版）。
陳建華，《「革命」的現代性——中國革命話語考論》（上海：上海古籍出版社，2000 年）。
陳思和，《還原民間——文學的省思》（臺北：東大，1997 年）。
陳思和主編，《中國當代文學史教程》（上海：復旦大學出版社，1999 年 9 月）。
陳思和，《當代大陸文學史教程 1949-1999》（臺北市：聯合文學，2001 年）。
陳思和，《中國當代文學關鍵詞十講》（上海：復旦大學出版社，2002 年）。
陳思和，《不可一世論文學》（北京：人民文學出版社，2003 年）。
陳順馨，《社會主義現實主義在中國的接受與轉換》（合肥：安徽教育出版社，2002 年）。
陳國恩，《中國現代文學的歷史與文化透視》（武漢：武漢大學出版社，2005 年）。
陳學昭，《陳學昭文集》（杭州：浙江文藝出版社，1998 年）。
陳曉明，《追尋文學的肯定性》（臺北市：秀威資訊科技，2015 年 7 月）。
陳繼會等，《中國鄉土小說史》（合肥：安徽教育出版社，1999 年）。
曹文軒，《小說門》（北京：作家出版社，2003 年）。
曹葆華等譯，《蘇聯文學藝術問題》（北京：人民文學出版社，1953 年 9 月）。
曾　志，《百戰歸來認此身》（北京：人民文學出版社，2011 年）。
程文超、郭冰茹，《中國當代小說敘事演變史》（北京：社會科學文獻出版

社，2006 年）。
程光煒，《文學想像與文學國家——中國當代文學研究（1949-1976）》（開封：河南大學出版社，2005 年）。
費孝通，《美國人和中國人》（上海：三聯書店，1985 年）。
費孝通，《費孝通學術精華錄》（北京：北京師範學院出版社，1988 年 6 月）。
費孝通，《江村經濟》（上海：上海人民出版社，2006 年）。
費孝通，《鄉土中國》（上海：上海人民出版社，2007 年）。
賀桂梅，《轉折的時代——40-50 年代作家研究》（濟南：山東教育出版社，2003 年）。
馮雪峰，《馮雪峰論文集》（北京：人民文學出版社，1981 年）。
馮雪峰，《雪峰文集》（北京：人民出版社，1983 年）。
黃子平，《「灰闌」中的敘述》（上海：上海文藝出版社，2001 年）。
黃宗智，《華北的小農經濟與社會變遷》（北京：中華書局，2000 年）。
黃曼君主編，《毛澤東文藝思想與中國文藝實踐》（武漢：華中師範大學出版社，2002 年）。
黃傳會，《天下婚姻》（北京：作家出版社，2009 年）。
楊　義，《中國現代小說史 (一)、(二)、(三)》（北京：人民大學出版社，2001 年）。
楊厚均，《革命歷史圖景與民族國家想像——新中國革命歷史長篇小說再解讀》（武漢：湖北教育出版社，2005 年）。
楊奎松，《開卷有疑》（南昌：江西人民出版社，2007 年）。
溫儒敏、趙祖謨，《中國現當代文學專題研究》（北京：北京大學出版社，2002 年）。
董之林，《舊夢新知：「十七年」小說論稿》（桂林：廣西師範大學出版社，2004 年）。
董志凱，《解放戰爭時期的土地改革》（北京：北京大學出版社，1987 年）。
董志凱、陳廷煊，《土地改革史話》（北京：社會科學文獻出版社，2011 年）。
賈劍秋，《文化與中國現代小說》（成都：巴蜀書社，2003 年）。
路文彬，《歷史想像的現實訴求——中國當代小說歷史觀的承傳與變革》（南昌：百花洲文藝，2003 年）。
裴毅然，《紅色生活史——革命歲月那些事（1921-1949）》（臺北市：獨立

作家，2015 年 1 月）。
裴毅然，《紅色史褶裡的眞相(一)初期紅事・延安紅史》（臺北市：獨立作家，2015 年 4 月）。
趙超構，《延安一月》（南京：南京新民報社，1945 年）。
趙瑜、胡世全，《革命百里洲》（北京：中國青年出版社，2003 年）。
趙毅衡，《當說者被說的時候——比較敘述學導論》（北京：中國人民大學出版社，1998 年）。
趙德發，《繾綣與決絕》（北京：新世界出版社，2012 年 4 月）。
潘知常，《反美學——在闡釋中理解當代審美文化》（上海：學林出版社，1995 年）。
魯　迅，《中國小說史略》（香港：三聯，2001 年）。
劉　忠，《20 世紀中國文學主題研究》（北京：中國社會科學文獻出版社，2006 年）。
劉少奇，《論黨》（華中新華書店，1948 年）。
劉少奇，《劉少奇選集（上、下卷）》（北京：人民出版社，1985 年 12 月）。
劉克寬，《闡釋與重構　當代十七年文學沉思》（西安：陝西人民教育出版社，2002 年）。
劉思謙等，《文學研究：理論方法與實踐》（河南大學，2005 年 6 月）。
樂黛雲，《四院・沙灘・未名湖：60 年北大生涯》（北京：北京大學出版社，2008 年）。
樊國賓，《主體的生成——50 年成長小說研究》（北京：中國戲劇出版社，2003 年）。
蔡　翔，《革命／敘述：中國社會主義文學——文化想像：1949-1966》（北京：北京大學出版社，2010 年）。
鄧子恢，《鄧子恢文集》（北京：人民出版社，1996 年）。
錢理群，《1948：天地玄黃》（濟南：山東教育出版社，1998 年）。
錢理群，《我的精神自傳》（桂林：廣西師大出版社，2007 年）。
閻浩崗，《「紅色經典」的文學價值》（北京：人民出版社，2009 年）。
薄一波，《七十年奮鬥與思考（上卷）》（北京：中共黨史出版社，1996 年）。
藍愛國，《解構十七年》（上海：華東師大出版社，2003 年）。
羅平漢，《土地改革運動史》（福州：福建人民出版社，2005 年）。

羅廣斌、楊益言，《紅岩》（北京：中國青年出版社，1961 年）。
譚合成，《血的神話——西元 1967 年湖南道縣文革大屠殺紀實》（香港：天行健出版社，2010 年）。
譚桂林，《長篇小說與文化母題》（長沙：湖南師範大學出版社，2002 年）。
譚國根，《主體建構政治與現代中國文學》（牛津大學出版社，2000 年）。
龐守英，《反思與追尋——中國當代文學雜談》（濟南：齊魯書社，2004 年）。
龐守英，《新時期小說文體論》（濟南：山東大學，2004 年 3 刷）。
龔明德，《《太陽照在桑乾河上》修改箋評》（長沙：湖南人民出版社，1984 年）。
嚴歌苓，《心裡醫生在嗎？》（北京：新星出版社，2009 年）。

三、期刊論文

丁　玲，〈《太陽照在桑乾河上》俄譯本前言〉，《讀書》第 7 期（1981 年）。
尤冬克，〈解放區土改敘事中的「土」與「改」——以丁玲、趙樹理小說爲例〉，《哈爾濱師範大學社會科學學報》第 3 期（2014 年）。
尹雪智，〈論《太陽照在桑乾河上》中女性書寫的日常生活敘事〉，《名作欣賞》第 12 期（2009 年）。
文貴良，〈話語衛生學：以延安根據地文學爲例〉，《中文自學指導》第 1 期（2006 年）。
王再興，〈土改暴力、農民「解放」與文學講述——以丁玲和《太陽照在桑乾河上》爲中心〉，《文藝爭鳴》12 期（2013 年）。
王　軍，〈四十年代的敘事悖論：女性寫作與革命〉，《創作評譚》第 2 期（1998 年）。
王秀華，〈個人主義：從西方到中國——以毛澤東所反對的個人主義爲例〉，《中共福建省委黨校學報》第 3 期（2010 年）。
王原璞，〈《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》的比較〉，《河南師範大學學報（哲學社會科學版）》第 5 期（1997 年）。
王國柱，〈《桑乾河上》與《暴風驟雨》的比較〉，《杭州大學學報（哲學社會科學版）》第 2 期（1987 年）。
王雪瑛，〈論丁玲的小說創作〉，《上海文論》第 5 期（1988 年）。

王　華，〈比較《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》〉，《作家》第 4 期（2015 年）。
王進莊，〈周立波：鄉村敘事與現代民族國家想像——以《暴風驟雨》和《山鄉巨變》爲例〉，《名作欣賞》第 2 期（2007 年）。
王瑞芳，〈土地改革與農民政治意識的覺醒——以建國初期的蘇南地區爲中心的考察〉，《北京科技大學學報》第 3 期（2006 年）。
王瑞芳，〈農村土改後惡風陋俗的革除與新民俗的形成〉，《當代中國史研究》第 1 期（2009 年）。
王福湘，〈幾部經典文本的修改與當代文學的版本問題〉，《海南師院學報》第 2 期（1998 年）。
王曉琴，〈「女性的筆致」——《太陽照在桑乾河上》風格談〉，《中國現代文學研究叢刊》第 2 期（1994 年）。
王錦輝，〈1947-1949 年土改中農民政治參與的透視〉，《中國延安幹部學院學報》第 3 期（2009 年）。
古大勇，〈再論《太陽照在桑乾河上》「土改」敘事中的道義問題——對閻浩崗批評劉再復的反批評〉，《長春工業大學學報（社會科學版）》第 5 期（2014 年）。
玉　良，〈羅烽、白朗蒙冤散記〉，《新文學史料》第 2 期（1995 年）。
白若莉，〈長白山地區土改運動紀實——白介夫日記摘錄〉，《炎黃春秋》第 1 期（2008 年）。
石　慧，〈《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》之比較〉，《湖北廣播電視大學學報》第 1 期（2006 年）。
石燕波，〈土改小說中的地主形象研究〉，《文學教育》第 14 期（2013 年）。
吉曉螢，〈對土改小說的認識與思考〉，《山西師大學報（社會科學版）》（2014 年 3 月）。
行　光，〈「土改」中地主富農的際遇〉，《世界博覽》（2010 年 10 月）。
余曉明，〈土改小說：意識形態與儀式〉，《浙江師範大學學報（社會科學版）》第 2 期（2007 年）。
沙葉新，〈「檢討」文化〉，《隨筆》第 6 期（2001 年）。
吳昌雲，〈《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》創作藝術之比較〉，《內

蒙古電大學刊》第 7 期（2007 年）。
吳　毅，〈從革命到後革命：一個村莊政治運動的歷史軌跡——兼論階級話語對於歷史的建構〉，《學習與探索》第 2 期（2003 年）。
吳　毅、吳　帆，〈傳統的翻轉與再翻轉——新區土改中農民土地心態的建構與歷史邏輯〉，《開放時代》第 3 期（2010 年）。
宋瓊英，〈論《暴風驟雨》中的蕭祥〉，《湖南第一師範學院學報》第 3 期（2010 年）。
李文剛，〈淺析周立波小說《暴風驟雨》人物形象與生活原型〉，《廈門廣播電視大學學報》第 2 期（2003 年）。
李巧寧，〈建國初期山區土改中的群眾動員——以陝南土改爲例〉，《當代中國史研究》第 4 期（2007 年）。
李向東，〈有關《桑乾河上》出版的一點新資料——讀陳明致丁玲的兩封信〉，《新文學史料》第 3 期（2003 年）。
李里峰，〈華北「土改」運動中的貧農團〉，《福建論壇》第 9 期（2006 年）。
李里峰，〈土地改革與村社話語空間的重塑〉，《長白學刊》第 4 期（2007 年）。
李里峰，〈土改中的訴苦：一種民眾動員技術的微觀分析〉，《南京大學學報》第 5 期（2007 年）。
李里峰、王明生，〈革命視角下的中國農民政治參與研究〉，《江海學刊》第 6 期（2008 年）。
李里峰，〈土改結束後的鄉村社會變動——兼論從土地改革到集體化的轉化機制〉，《江海學刊》第 2 期（2009 年）。
李里峰，〈工作隊：一種國家權力的非常規運作機制——以華北土改運動爲中心的歷史考察〉，《江蘇社會科學》第 3 期（2010 年）。
李里峰，〈階級劃分的政治功能——一項關於「土改」的政治社會學分析〉，《南京社會科學》第 1 期（2008 年）。
李里峰，〈經濟的「土改」與政治的「土改」——關於土地改革歷史意義的再思考〉，《安徽史學》第 2 期（2008 年）。
李里峰，〈運動式治理：一項關於土改的政治學分析〉，《福建論壇》第 4 期（2010 年）。

李放春，〈苦、革命教化與思想權力──北方土改期問的「翻心」實踐〉，《開放時代》第 3 期（2010 年）。
邵　明：〈時間的意義──十七年文學現代性價值的時間維度〉，《文藝理論與批評》第 2 期（2006 年）。
周立波，〈莊嚴的現實不容許歪曲──評〈網和地和魚〉〉，《文學戰線》第 1 期（1948 年）。
周　揚，〈新的人民的文藝〉，《人民文學》第 1 期（1949 年）。
周　揚，〈反人民、反歷史的思想和反現實主義的藝術〉，《新建設》第六期（1951 年）。
周　揚，〈爲創造更多的優秀的文學藝術作品而奮鬥〉，《人民文學》第 11 期（1953 年）。
周　揚，〈文藝戰線上的一場大辯論〉，《文藝報》（1958 年）。
周聚群，〈創作心態的純潔化與復雜化──論《太陽照在桑乾河上》中人物形象的塑造〉，《安徽廣播電視大學學報》第 3 期（2012 年）。
孟　昕，〈貫徹《講話》精神與追求內心聲音的特殊結晶──談《太陽照在桑乾河上》的異質性〉，《河北北方學院學報（社會科學版）》第 4 期（2012 年）。
宗　元，〈在左翼文學與女性的雙層空間中奮力開掘──論丁玲小說的思想價值〉，《濟寧師範專科學校學報》第 2 期（2007 年）。
於可訓，〈一部書的命運和闡釋的歷史──重讀《太陽照在桑乾河上》〉，《江漢論壇》第 12 期（2003 年）。
易蓮媛，〈自我認同及其猶疑──論《暴風驟雨》的工作隊修辭〉，《理論與創作》第 4 期（2007 年）。
姚新勇、黃勇，〈土改、民族、階級與現代化──少數民族題材小說中的土改〉，《民族文學研究》第 2 期（2005 年）。
姚新勇、黃勇，〈土改・知識份子・思想改造──以丁玲及太陽照在桑乾河上爲中心〉，《暨南學報哲學社會科學版》第 4 期（2005 年）。
胡玉偉，〈「太陽」・「河」・「創世」史詩──《太陽照在桑乾河上》的再解讀〉，《社會科學輯刊》第 3 期（2005 年）。
胡光凡，〈從手稿和版本看周立波對《暴風驟雨》的修改〉，《社會科學戰

線》第 4 期（1987 年）。
胡　健，〈福柯的幾個基本概念〉，《青海民族學院學報（教育科學版）》第 2 期（2003 年）。
唐天然，〈有關延安文藝運動的「黨務廣播」稿──兼及由此引起的考查附關於延安對文化人的工作的經驗的介紹〉《新文學史料》第 2 期（1991 年）。
孫志蓉，〈女性立場的徹底消失──丁玲小說《太陽照在桑乾河上》的女性主義解讀〉，《康定民族師範高等專科學校學報》第 5 期（2009 年）。
徐元容，〈《暴風驟雨》與《太陽照在桑乾河上》比較〉，《六盤水師範高等專科學校學報》第 3 期（1996 年）。
徐其超，〈兩種創作個性 兩樣表現手法──《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》人物描寫之比較〉，《南充師院學報（哲學社會科學版）》第 1 期（1981 年）。
徐國綸，〈評〈改造〉〉，《人民文學》第 2 期（1950 年）。
秦兆陽，〈對〈改造〉的檢討〉，《人民文學》第 2 期（1950 年）。
秦林芳，〈《暴風驟雨》中的迷失──周立波《暴風驟雨》再論〉，《名作欣賞》第 4 期（1994 年）。
袁紅濤，〈「一部關於中國變化的小說」──重評《太陽照在桑乾河上》〉，《中國現代文學研究叢刊》第 2 期（2008 年）。
袁紅濤，〈「眞實」的「改寫」與「新中國」想像──論《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》的敘事意識〉，《學術探索》第 1 期（2011 年）。
袁盛勇，〈論後期延安文藝批評與監督機制的形成〉，《文藝理論研究》第 3 期（2007 年）。
郝　彤，〈從一篇小說看文藝創作中的一種傾向〉，《人民文學》第 1 期（1950 年）。
馬亞琳，〈《暴風驟雨》的版本變遷與文本修改〉，《重慶師範大學學報（哲學社會科學版）》第 1 期（2013 年）。
馬瑞海，〈《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》創作藝術之比較〉，《前沿》第 10 期（2007 年）。
崔曉麟，〈土地改革與知識份子思想改造〉，《廣西民族學院學報（哲學社會科學版）》第 4 期（2005 年 7 月）。

張玉貞，〈空間中的「政治」──「土改小說」再解讀〉，《海南師範大學學報（社會科學版）》第 3 期（2007 年）。

張立娟、張慧強，〈「女性民俗」視野中的丁玲土改題材小說〉，《河北北方學院學報（社會科學版）》第 3 期（2014 年）。

張全之、劉媛媛，〈中國兩類土改小說的比較研究〉，《文史哲》第 2 期（2012 年）。

張　均，〈召喚「隱藏的歷史」──《暴風驟雨》動員敘述研究〉，《中國現代文學研究叢刊》第 6 期（2012 年）。

張　均，〈區分的辯證法──《暴風驟雨》人物本事研究〉，《南京師大學報（社會科學版）》第 5 期（2012 年）。

張佩國，〈中國鄉村革命研究中的敘事困境──以土改研究文本為中心〉，《中國歷史》（2003 年 2 月）。

張昭國，〈動員結構與運作模式──土改運動中農民「過激」行為的原因分析〉，《成都大學學報》第 3 期（2008 年）。

張根柱，〈土地改革政策的文學化演繹──論解放區長篇土改小說與土地改革政策之間的互文性〉，《臨沂師範學院學報》第 4 期（2009 年）。

張　綽、關振東，〈別具一格的歷史畫卷──讀陳殘雲同志的《山谷風煙》〉，《作品》第 2 期（1980 年）。

張　冀，〈論《太陽照在桑乾河上》的土改鏡像與敘事困境〉，《中國現代文學研究叢刊》第 4 期（2014 年）。

張謙芬，〈從互文性評張愛玲與丁玲的土改書寫〉，《理論與創作》第 1 期（2006 年）。

張藝芬，〈沉浮於文學與政治的夾縫之間──淺談延安時期的丁玲〉，《漯河職業技術學院學報》第 4 期（2007 年）。

曹慕源，〈革命與女性──論《太陽照在桑乾河上》中政治意識與女性意識的相對統一〉，《時代文學（上半月）》（2011 年 10 月）。

盛　捷，〈基於女性主義視角品讀丁玲小說《太陽照在桑乾河上》〉，《語文學刊》第 5 期（2014 年）。

莫　言，〈我的故鄉與我的小說〉，《當代作家評論》第 2 期（1993 年）。

莫宏偉，〈新區土地改革時期農村各階層思想動態述析──以湖南、蘇南為

例〉，《廣西社會科學》第 1 期（2005 年）。

莫宏偉，〈蘇南土地改革後農村各階層思想動態述析（1950-1952）〉，《黨史研究與教學》第 2 期（2006 年）。

郭　爽，〈論丁玲解放區時期女性意識的轉變〉，《遼寧教育行政學院學報》第 6 期（2010 年）。

陳思和，〈六十年文學話土改〉，胡星亮主編，《中國現當代文學論叢》第五卷第二期（上海：上海人民出版社，2010 年）。

陳荒煤，〈創造偉大的人民解放軍的英雄典型〉，《解放軍文藝》第一卷第 1 期（1951 年）。

陳國和，〈鄉村政治與四五十年代的土改小說〉，《湖北社會科學》。

陳　湧，〈爲文學藝術的現實主義而鬥爭的魯迅〉，《新華半月刊》（1956 年 10 月）。

陳　琦，〈有關《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》的比較分析〉，《民營科技》第 10 期（2012 年）。

陳　琳，〈歷史變革中的靈魂透視──《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》人物塑造之比較〉，《安徽教育學院學報（哲學社會科學版）》第 2 期（1999 年）。

陶文俊、黃孝東，〈從人類學的視角看小說《暴風驟雨》〉，《和田師範專科學校學報》第 32 卷第 5 期（2013 年 10 月）。

喬以鋼，〈論丁玲小說對女性生存價值及人生道路的探索〉，《天津師大學報》第 1 期（1993 年）。

單　元，〈徘徊在「政治理性」與「藝術直覺」之間──重讀《太陽照在桑乾河上》〉，《嘉興學院學報》第 4 期（2013 年）。

彭正德，〈土改中的訴苦：農民政治認同形成的一種心理機制──以湖南省醴陵縣爲個案〉，《中共黨史研究》第 6 期（2009 年）。

彭冠龍，〈1946-1952 年土改小說創作潮流初探〉，《晉陽學刊》第 5 期（2014 年）。

彭冠龍，〈從兩份土地法文件看 1946-1952 年土改小說創作〉，《臨沂師範學院學報》第 1 期（2015 年）。

智效民，〈土改中的蔡家崖「鬥牛大會」〉，《名作欣賞》第 22 期（2014 年）。

程娟娟，〈革命名義下的合法性集體暴力——土改文學中「鬥地主」的群體心理分析〉，《社會科學論壇》（2011 年 9 月）。

程娟娟，〈「以眾虐獨」，還是「快意恩仇」——再論土改敘事的道義性兼與閻浩崗先生商榷〉，《華北電力大學學報（社會科學版）》第 1 期（2013 年）。

程娟娟，〈關於《暴風驟雨》與《東北日報》的幾則史料〉，《阿壩師範高等專科學校學報》第 1 期（2012 年）。

程娟娟，〈邊緣化的「朝聖者」——論土改小說中的知識份子形象〉，《武陵學刊》第 38 卷第 4 期（2013 年 7 月）。

馮雪峰，〈馬加的《江山村十日》〉，《小說月刊》第 6 期（1950 年）。

馮雪峰，〈學習黨性原則，學習蘇聯文學藝術的先進經驗〉，《文藝報》21 期（1952 年）。

黃丹鑾，〈尋找丁玲「自己的聲音」——重評《太陽照在桑乾河上》中的女性視角〉，《中國現代文學研究叢刊》第 9 期（2011 年）。

黃科安，〈重構新的社會秩序與意識形態的修辭立場——關於周立波《暴風驟雨》的一種解讀〉，《福建師範大學學報（哲學社會科學版）》第 6 期（2008 年）。

黃綺麗，〈試比較《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》之不同藝術風格〉，《渤海學刊》第 4 期（1985 年）。

黃曙光，〈革命經典中的懲惡揚善與階級外衣——以《太陽照在桑乾河上》的錢文貴為例〉，《江漢論壇》第 7 期（2009 年）。

黃曙光，〈名家與敗筆——重讀《太陽照在桑乾河上》〉，《名作欣賞》第 10 期（2009 年）。

楊奎松，〈新中國土改背景下的地主問題〉，《史林》第 6 期（2008 年）。

萬直純，〈《太陽照在桑乾河上》中的農村宗法社會〉，《中國現代文學研究叢刊》第 3 期（2000 年）。

董正宇，〈「大眾群言」文學時代的前奏——評周立波《暴風驟雨》的語言策略及其他〉，《理論與創作》第 1 期（2005 年）。

董學文、張永剛，〈文學眞實的範疇厘定和價值探微〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》第 4 期（2000 年）。

鄒永常，〈《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》之比較〉，《湖南文理學院學報（社會科學版）》第 4 期（2007 年）。
鄒　理，〈試析周立波小說蘊含的社會理想與人文精神——從《暴風驟雨》到《山鄉巨變》〉，《湖南社會科學》第 3 期（2008 年）。
廖曉梅，〈思想的產物——解析丁玲的小說《太陽照在桑乾河上》中黑妮的形象意義〉，《文教資料》第 11 期（2009 年）。
趙　園，〈也談《太陽照在桑乾河上》〉，《芙蓉》4 期（1980 年）。
齊　谷，〈評一〈讓生活變得更美好吧〉〉，《人民文學》第 1 期（1950 年）。
趙雙花，〈20 世紀 40 年代土改小說中的會議現象〉，《安慶師範學院學報（社會科學版）》第 4 期（2004 年）。
劉西渭（李健吾），〈三本書〉，《文藝復興》第 1 卷第 3 期（1946 年 1 月）。
劉　軍，〈新歷史主體的誕生幻象——論土改題材中的「翻身」〉，《學術交流》第 2 期（2013 年）。
劉　娟，〈政策的回應 時代的產物——淺析《暴風驟雨》〉，《黑龍江史志》第 22 期（2009 年）。
劉海軍，吳浪平，〈從激進歸趨溫和——論周立波《暴風驟雨》、《山鄉巨變》革命姿態的變遷〉，《船山學刊》第 1 期（2008 年）。
劉德崗，〈《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》創作藝術之比較〉，《漯河職業技術學院學報（綜合版）》第 2 期（2005 年）。
劉德崗，〈奇葩兩朵 各呈異彩——《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》之比較〉，《安陽工學院學報》第 5 期（2005 年）。
劉曉林，〈論 20 世紀中國文學知識者形象的邊緣化傾向及其角色選擇〉，《青海師範大學學報（哲社版）》第 1 期，1996 年。
樊會芹，〈欲說還休之間——論《太陽照在桑乾河上》的潛在意蘊〉，《西北民族大學學報（哲學社會科學版）》第 4 期（2008 年）。
蔡天心，〈從《暴風驟雨》裡看東北農村新人物底成長〉，《東北文藝》第 1 卷第 2 期（1950 年 3 月）。
鄭術靜，〈論非虛構性文本對小說的介入——以《暴風驟雨》爲例〉，《文教資料》第 20 期（2015 年）。
鄭富成，〈《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》與《江山村十日》比較論〉，

《河北師範大學學報（社會科學版）》第 4 期（1987 年）。
鄭鵬飛，〈敘事的搖擺：在女性話語與革命話語之間──《太陽照在桑乾河上》中的李子俊女人形象分析〉，《重慶郵電學院學報（社會科學版）》第 6 期（2006 年）。
閻成立、聶敏捷，〈特殊時期特殊的歌、舞：忠字舞〉，《樂府新聲》第 4 期（2013 年）。
閻浩崗，〈「土改」敘事中的道義問題──就《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》的評價與劉再復等先生商榷〉，《海南師範大學學報（社會科學版）》第 6 期（2010 年）。
閻浩崗，〈丁玲土改敘事與新時期以前主流意識形態的關係〉，《首都師範大學學報（社會科學版）》第 5 期（2014 年）。
藍愛國，〈斷裂的鎖鏈──重讀《太陽照在桑乾河上》〉，《藝術廣角》第 3 期（2000 年）。
顏　浩，〈女性立場、革命想像與文學表述──以《太陽照在桑乾河上》和《秧歌》爲例〉，《文藝爭鳴》第 2 期（2015 年）。
魏朝勇，〈革命、暴力與正義──蔣光慈文學世界中的政治想像〉，《開放時代》第 1 期（2006 年）。
羅平漢，〈老區土改中的「周扒皮」問題〉，《理論視野》第 10 期（2009 年）。
羅　溟，〈掩蓋了階級矛盾的本質〉，《人民文學》第 2 期（1950 年）。
譚廷杰，〈試論《暴風驟雨》中翻身農民形象〉，《懷化師專學報（哲學社會科學版）》第 4 期（1986 年）。
譚廷杰，〈蕭祥──中國現代文學中共產黨人的典型形象〉，《懷化師專社會科學學報》第 3 期（1987 年）。
嚴家炎，〈《太陽照在桑乾河上》與丁玲的創作個性〉，《北京大學學報》第 2 期，（2008 年）。
蘇　奎，〈土改敘事中的女性形象研究〉，《文藝爭鳴》第 10 期（2009 年）。
蘇　奎，〈試論蘇聯文藝對土改文學的影響〉，《蘭州學刊》第 7 期（2011 年）。
蘇　奎，〈試論土改文學創作潮流的生成〉，《蘭州學刊》第 6 期（2012 年）。

蘇　奎，〈現代革命與傳統復仇——《暴風驟雨》的內在沖突〉，《文藝爭鳴》第 9 期（2013 年）。

顧埛川，〈《太陽照在桑乾河上》《暴風驟雨》兩部作品風格之比較研究〉，《紹興師專學報（社會科學版）》第 1 期（1983 年）。

龔明德，〈《太陽照在桑乾河上》版本變遷〉，《新文學史料》第 1 期（1991 年）。

龔明德，〈不見於報刊的一次論爭《太陽照在桑乾河上》問世前後〉，《長城》第 4 期（2000 年）。

蕭向明、楊林夕，〈「民間信仰」與詩化鄉村——論「土改」和「十七年」農村題材小說的民俗審美〉，《揚子江評論》第 1 期（2015 年）。

蕭菊蘋，〈《赤地之戀》對《太陽照在桑乾河上》的借鑒〉，《長城》第 5 期（2009 年）。

四、外文譯著

[加] 伊莎貝爾．柯魯克，[英] 大衛．柯魯克著，安強、高建譯，燕淩校，《十里店——一個村莊的群眾運動》（北京：北京出版社，1982 年）。

[法] 古斯塔夫．勒龐著，佟德志、劉訓練譯，《革命心理學》（長春：吉林人民出版社，2004 年）。

[法] 古斯塔夫．勒龐著，瑪克利譯，《烏合之眾：大眾心理研究》（北京：中央編譯出版社，2005 年）。

[法] 勒內．吉拉爾著，瑪壽農譯，《替罪羊》（北京：東方出版社，2002 年）。

[法] 雷蒙．岡隆著，呂一民、顧杭譯，《知識分子的鴉片》，1955 年，南京：譯林出版社， 2005 年。

[美] W·C·布斯著，華明等譯，《小說修辭學》（北京：北京大學出版社，1987 年）。

[美] 弗里曼、畢克偉、塞爾登著，陶鶴山譯，《中國鄉村，社會主義國家》（北京：社會科學文獻出版社，2002 年）。

[美] 杜贊奇著，王福明譯，《文化、權力與國家：1900-1942 年的華北農村》（南京：江蘇人民出版社，2010 年）。

[美] 胡素珊著，王海良等譯，金光耀校，《中國的內戰——1945-1949 年的政

治鬥爭》（北京：中國青年出版社，1997 年）。

[美] 埃德加·斯諾（Edgar Snow）著，宋久、柯楠、克雄譯，《復始之旅》（北京：新華出版社，1984 年）。

[美] 馬克·塞爾登著，魏曉明、馮崇義譯，《革命中的中國：延安道路》（北京：社會科學文獻出版社，2002 年）。

[美] 莫里斯·麥斯納著，中共中央文獻研究室編譯，《毛澤東與馬克思主義、烏托邦主義》「北京：中央文獻出版社，1991 年）。

[美] 莫里斯·麥斯納，《毛澤東的中國及其後：中華人民共和國史》（香港：香港中文大學，2005 年）。

[美] 約翰·拜倫（John Byron）、羅伯特·帕克（Robert Pack）著，顧兆敏、顧兆平，金朝暉譯，《龍爪：毛澤東背後的邪惡天才康生》（台北市：時報文化，1998 年）。

[美] 傑克·貝爾登著，邱應覺等譯，《中國震撼世界》（北京：北京出版社，1980 年）。

[美] 華萊士·馬丁著，伍曉明譯，《當代敘事學》（北京：北京大學出版社，2005 年）。

[美] 黃宗智，《華北的小農經濟與社會變遷》（北京：中華書局，1986 年）。

[美] 黃宗智主編，《中國鄉村研究（第一輯）》（北京：商務印書館，2003 年）。

[美] 黃宗智主編，《中國鄉村研究（第二輯）》（北京：商務印書館，2003 年）。

[美] 黃宗智主編，《中國鄉村研究（第三輯）》（北京：社會科學文獻出版社，2005 年）。

[美] 黃宗智主編，《中國鄉村研究（第四輯）》（北京：社會科學文獻出版社，2006 年）。

[美] 詹姆斯·C·斯科特著，程立顯、劉建等譯，《農民的道義經濟學：東南亞的反叛與生存》（南京：譯林出版社，2001 年）。

[美] 詹姆斯·C·斯科特著，鄭廣懷等譯，《弱者的武器》（南京：譯林出版社，2007 年）。

[美] 韓丁著，韓倞等譯，《翻身》（北京：北京出版社，1980 年）。

[美] 費正清著，劉尊祺譯，《偉大的中國革命》（北京：世界知識出版社，1999 年）。

[美] 費正清主編，章建剛等譯，《劍橋中華民國史（第二部）》（上海：上海人民出版社，1992 年）。

[美] 費正清編，謝亮生、楊品泉、黃沫、張書生、馬曉光等譯，《劍橋中華人民共和國史（上）革命的中國的興起（1949-1965）》（北京：中國社會科學出版社，1990 年 7 月）。

[德] 馬克思、恩格斯，《共產黨宣言》（北京：人民出版社，1963 年）。

五、學位論文

王　平，《新土改小說的暴力敘事研究》（福建師範大學碩士論文，2013 年）。

王　鵬，《當代土改小說研究——從敘事倫理角度進行考察》（南京師範大學碩士論文，2014 年）。

佘丹清，《周立波新探》（華東師範大學博士論文，2007 年 4 月）。

吳高泉，《鄉土敘事——20 世紀中國文學中「關於農民」的話語研究》（浙江大學博士論文，2006 年 4 月）。

沈文慧，《延安文學與農民文化》（華中師範大學博士論文，2008 年 4 月）。

周彩秋，《《暴風驟雨》再研究——人類學如何回訪文學作品？》（黑龍江大學碩士論文，2010 年 4 月）。

林雨平，《「翻身」與農民主體的誕生——20 世紀 40-50 年代土改小說研究》（華東師範大學碩士論文，2008 年）。

林　霆，《十七年小說的農業合作化敘事》（南開大學博士論文，2009 年 4 月）。

胡玉偉，《「歷史」的規約與文學的建構：中國解放區文學研究（1942-1949）》（東北師範大學博士論文，2006 年 5 月）。

孫紅震，《解放區文學的革命倫理闡釋》（華中師範大學博士論文，2008 年 4 月）。

袁盛勇，《宿命的召喚——論延安文學意識形態化的形成》（復旦大學博士論文，2004 年）。

馬西超，《紅色版圖上的想像之旅——17 年（1949-1966）農村題材小說研究》（浙江大學博士論文，2007 年 5 月）。

高　洋，《土改小說中地主形象的塑造模式》（寧波大學碩士論文，2012 年）。
孫曉文，《十七年農村題材小說的革命書寫》，南京師範大學博士論文，2011 年。
張麗軍，《想像農民——鄉土中國現代化語境下對農民的思想認知與審美顯現（1895-1949）》（東北師範大學博士論文，2006 年 4 月）。
章秀完，《「復仇——報恩」模式下的正統土改敘事》（福建師範大學碩士論文，2013 年）。
程娟娟，《土改文學敘事研究》（南開大學博士論文，2012 年）。
舒　暢，《歷史的重與輕——大陸土改小說的兩種書寫》（江西師範大學碩士論文，2009 年）。
閻　薇，《1950-1970 年代農業合作化小說研究》（吉林大學博士論文，2009 年 6 月）。
黃　勇，《土改小說論——以文學敘事、知識份子、現代化爲中心》（暨南大學碩士論文，2005 年）。
黃淑祺，《1976-1985：大陸文革小說研究》（政治大學博士論文，2012 年 6 月）。
楊利娟，《時代訴求與革命規限下的鄉村言說——1940 年代（1937-1949）》解放區農村題材小說研究》（浙江大學博士論文，2008 年 4 月）。
楊雪麗，《尤鳳偉論》（曲阜師範大學碩士學位論文，2010 年）。
趙璿昆，《在文學與政策之間——20 世紀 40-50 年代土改小說研究》（西南大學碩士論文，2006 年）。
劉利茹，《土改小說再解讀——以《春回地暖》、《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》爲中心》（河北師範大學碩士論文，2012 年）。
劉金良，《現代中國土改小說研究》（蘭州大學碩士論文，2008 年）。
劉媛媛，《「土改」：不同時空中的文學影像——論 20 世紀四五十年代與八九十年代文學對土改事件的不同書寫》（曲阜師範大學碩士論文，2009 年）。
鄭立群，《多維文化視野下的「土改」敘事——從解放區到新時期「土改書寫」的敘事變遷》（山東師範大學碩士論文，2008 年）。
魯太光，《當代小說中的土地問題——以「土改小說」和「合作化小說」爲中心》（北京大學博士論文，2013 年）。

六、報刊資料

〈三千農民憤恨平鷹墳〉，《人民日報》第 2 版（1946 年 6 月 11 日）。
〈中共中央華東局發佈關於土地改革後農村工作任務的指示〉，《人民日報》第 2 版（1951 年 12 月 8 日）。
〈迎接一九五五年的任務〉，《人民日報》第 1 版（1955 年 1 月 1 日）。
〈農民協會組織通則〉，《人民日報》第 1 版（1950 年 7 月 16 日）。
支少華、高洪潮、譚桂成，〈十五區婦女積極參加生產，勞動成績提高了婦女社會地位〉，《人民日報》第 3 版（1950 年 7 月 20 日）。
王丕緒、李德生，〈山西省怎樣發動農村婦女走上生產戰線〉，《人民日報》第 2 版（1952 年 3 月 7 日）。
竹可羽，〈評《邪不壓正》和《傳家寶》〉，《人民日報》第 5 版（1950 年 1 月 15 日）。
林　銑，〈評《一個農民的眞實故事》〉，《東北日報》第 4 版（1947 年 12 月 9 日）。
阮章競，〈群眾文藝創作上的幾個問題〉，《人民日報》第 4 版（1949 年 1 月 10 日）。
耿　西，〈漫談〈邪不壓正〉再解讀與再評價〉，《人民日報》第 4 版（1949 年 1 月 16 日）。
姚文元記錄整理，〈林彪同志委託江青同志召開的部隊文藝工作座談會紀要〉，《人民日報》第 1 版（1967 年 5 月 29 日）。
胡　風，〈時間開始了〉，《人民日報》第 7 版（1949 年 11 月 20 日）。
喬雨舟，〈我也來插句嘴──關於〈邪不壓正〉爭論的我見〉，《人民日報》第 4 版（1949 年 1 月 16 日）。
趙有福，〈土地改革後的京郊農村十四區農民努力增產一成〉，《人民日報》第 3 版（1950 年 6 月 17 日）。
趙樹理，〈關於〈邪不壓正〉〉，《人民日報》第 5 版（1950 年 1 月 15 日）。
鄧小平，〈在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝辭〉，《人民日報》第 1 版（1979 年 10 月 31 日）。
劉少奇，〈關於土地改革問題的報告〉，《人民日報》第 1 版（1950 年 6

月 30 日）。
黨自強，〈〈邪不壓正〉讀後感〉，《人民日報》第 4 版（1948 年 12 月 21 日）。

七、資料彙編

《中國的土地改革》編輯部、中國社科院經濟研究所現代經濟史組編，《中國土地改革史料選編》（北京：解放軍國防大學出版社，1988 年）。
《中華全國文學藝術工作者代表大會紀念文集》（北京：新華書店發行，1977 年）。
人民出版社編輯部編，《土地改革重要文獻匯集》（北京：人民出版社，1951 年 3 月）。
丁茂遠編，《中國當代文學研究資料．陳學昭研究專集》（杭州：浙江文藝出版社，1983 年）。
山西財政經濟史編寫組、山西檔案館編，《晉綏邊區財政經濟史資料選編（農業編）》（1986 年）。
山東師範學院中文系現代文學教研室編，《中國當代文學研究資料．孫犁專輯》，（內部參考用書，1979 年 9 月）。
中央檔案館編，《中共中央文件選集（1941-1942）》第 13 冊。
中央檔案館編，《中共中央在西柏坡》（深圳：海天出版社，1998 年）。
中央檔案館編，《解放戰爭時期土地改革文件選集》（中共中央出版社，1981 年）。
中共中央馬克思恩格斯，列寧，史達林著作編譯局編，《馬克思恩格斯選集》卷一（北京：人民出版社，1972 年）。
中國人民解放軍華北軍區政治部，《中共中央關於 1933 年的兩個決定》（幹部學習資料，1948 年 7 月 2 日）。
全國政協文史和學習委員會編，《風雨歷程》（北京：中國文史出版社，2011 年）。
艾以等編，《王西彥研究資料》（北京：智慧財產權出版社，2009 年）。
李華盛、胡光凡編，《周立波研究資料》（北京：知識產權出版社，2010 年）。
社會科學院新聞研究所編，《延安文萃》（北京：北京出版社，1984 年 1 月）。
長　青、徐國倫編，《中國當代文學研究資料．馬加專集》（瀋陽：遼寧民族出版社，1996 年）。

孫瑞珍、王中忱編，《丁玲研究在國外》（長沙：湖南人民出版社，1985 年）。
袁良駿編，《丁玲研究資料》（北京：知識產權出版社，2011 年 3 月）。
揚州師範學院中文系編，《中國當代文學研究資料．陳殘雲專集》（內部參考用書，1980 年）。
蒙書翰編，《中國當代文學研究資料．陸地研究專集》（桂林：灕江出版社，1985 年）。
華中師範院校中文系編，《中國當代文學研究資料．周立波專集》（內部參考用書，1979 年）。
黃修己編，《趙樹理研究資料》（北京：知識產權出版社，2009 年）。
董大中，《趙樹理年譜》（山西：山西人民出版社，1982 年）。
農業部農村經濟研究中心當代農業史研究室編，《中國土地改革研究》（北京：中國農業出版社，2000 年）。
羅　瓊編，《婦女運動文獻》（山東新華書店，1946 年）。
劉金墉、房福賢編，《中國當代文學研究資料．孫犁研究專集》（南京：江蘇人民出版社，1983 年）。
劉雲濤等編選，《中國當代文學研究資料．梁斌研究專集》，（福州：海峽文藝出版社，1986 年）。

八、網路資料（最後引用時間 2015/12/12）

1. 中國共產黨歷次全國代表大會數據庫：
http：//cpc.People.com.cn/GB/64162/64168/64563/65319/4526453.html
2. 陳沅森，〈土改，中國傳統道德崩潰的開始〉
http://feihuayikuang.blog.hexun.com.tw/92932033_d.html
3. 李　銳，〈我的延安經歷(三)〉
http://www.chengmingmag.com/cm406/406spfeature/spfeature14.html
4. 王學泰，〈被忽視的游民與游民文化〉：
http://m.aisixiang.com/data/87276.html



四十年代中共推動土地改革運動，搖撼中國傳統社會，間接取得國共戰爭的勝利。土地改革運動非僅僅為了改動既有的土地制度，更是一場重組鄉村權力、再造意識形態的大變革。它徹底顛覆了數千年來中國鄉村一切的傳統制度與思想方式，利用土地改革做為一種有效的動員方式，以財富重新分配為手段，爭取民心，在過程中讓農民初步接受階級鬥爭的理論，並將「國家權力」逐漸滲透到中國農村，崩解農村原有的封建勢力。

伴隨土改運動出現的文學創作，依循〈延安講話〉的原則，以虛構文本的形式，為中共在農村中所實施的政策相為呼應，提供合理性利基，並藉由文學作品的傳播功能，以文字的感召力，在閱讀的過程中教育及警醒人民，使政策順利推行。簡言之，土改小說可說是深受主流意識形態指導、具有圖解政策作用的文學創作。土改小說肩負著文學的教化功能與宣傳作用，是「政治社會化」的工具，個體通過文學這種傳播方式，自覺或不自覺地逐步完成主流意識形態所希冀的樣貌，社會或群體成員所應該要擁有的政治認識、政治態度和行為。

另一方面，它的廣泛流傳亦虛構了土改政策的合法性與正當性，透過文字的美化修飾，它不僅記錄歷史，事實上也構建了歷史，成為歷史的一部分。土改小說是錢理群教授所謂「新小說的開始」，它高懸的烏托邦理想，也使小說充滿了明朗樂觀的精神；二元對立的人物設置是階級敘事的發軔，甚至影響到新時期的改革文學，在當代文學史上，有它獨特而重要的地位，值得兩岸三地學界關注。


翰蘆圖書出版有限公司
TEL:(02)2382-1120・2382-1169
FAX:(02)2331-4416
http://www.hanlu.com.tw


ISBN:978-986-7522-79-5（平裝）


分類建議　文學研究 定價520元